

Buji Ferenc

Ars sine scientia nihil

„Furulyáztunk nektek, de nem táncoltatok, siratót énekeltünk, de nem jajgattatok.”

Máté evangéliuma 11,17

■ Művészet és tudomány egykoron édestestvérek voltak. 1399-ben a milánói dóm építése során a helyi építőmesterek – az alapkőletételtől számított 13 év alatt – immár sokadszorra olyan nehézségekbe ütköztek, amelyekben külhoni építőmesterek tanácsait kellett kikérniük. Új tanácsadójuk, a párizsi Jean Mignot december 14-én érkezett, s amint tájékozódott az elképzelésekről és tervekről, illetve az építkezés aktuális állapotáról, ötvennégy pontban foglalta össze kritikái észrevételeit és javaslatait. Az építés helyi irányítói azonban Mignot mester kritikái alaposágától és vehemenciájától sértve csak észrevételeinek felére voltak hajlandók reagálni. Nyilvánvalóan az ő eredeti elképzelésük és a frankhoni mester koncepciója között akkora szakadék tátongott, hogy az gyakorlatilag áthidalhatatlan volt. Mignot még a gótika klasszikus hagyományát képviselte, lombard kollégái ellenben a helyi hagyományok befolyása alatt álltak.¹ Az utókor szerencséjére meglepően jól dokumentált vita forrpontján a helyi építőmesterek azt a – középkori fülek számára mélysegesen megbotránkoztató – kijelentést találták tenni, hogy „egy dolog a művészet, és egészen más dolog a tudomány” (*scientia est unum et ars est aliud*); Mignot mestert azonban ez a hozzáállás olyannyira felbőszítette, hogy a következő apodiktikus kijelentésre ragadtatta magát: „A művészet a tudomány nélkül mit sem ér” (*ars sine scientia nihil est*).²

Tudomány és művészet. Az egység kora

Természetesen Mignot számára a *scientia* nem ugyanazt jelentette, mint a mi számunkra, mint ahogy az *ars*-on is teljesen mást értett, mint amit ma értünk rajta. A tudomány és a művészet szétválása szükségképpen együtt járt a tudomány és a művészet eszméjének fokozatos átalaku-

lásával; sőt, divergenciájuk metamorfózisukból fakadt. Ahhoz, hogy megérthessük, hogyan alkothattak egységet a kultúrának ezek a ma olyannyira különböző körei, vissza kell vezetnünk őket premodern állapotukba. Időben visszafelé haladva kontinensünkön az érett középkor a hozzánk legközelebbi időszak, amikor e kettő még egységet alkotott. De nemcsak pusztán időbeli közelsége miatt kell kiindulnunk a középkorból, hanem azért is, mert a középkor a hagyományos civilizációknak az az *egyedüli* formája, amelyben a tudomány, éspedig a *fizikai világra vonatkozó tudomány* központi jelentőséggel bírt. A középkori ember számára a látható univerzum, a kozmosz olyan fontosságot nyert, amely Európán kívül ismeretlen.³ Ez egy bizvást egyedülállónak tekinthető jelenség volt, s már előrevetítette a modern materiális tudomány születését. Azonban a középkori ember számára a látható univerzum mögött még ott volt a láthatatlan, és éppen ez a láthatatlan adta a látható értékét és értelmét, míg a modern korban ez megszűnt, s csak a materiális *façade* maradt. Ami a középkori ember számára lehetővé tette az anyagi világra vonatkoztatott tudomány megjelenését, az egyedülálló kozmosz-, illetve univerzum-eszméje volt, mely sokkal tisztábban és nagyobb hangsúllyal jelent meg nála, mint akár a görög, akár a római antikvitásban. A XIII. század elejétől fogva se szeri, se száma azoknak az ábrázolásoknak, amelyek Istent az univerzum építőmestereként mutatják be.⁴ A középkori ember számára ugyanis a teremtés elsődleges tette, vagyis a *creatio ex nihilo*nál, a semmiből való teremtésnél sokkal inkább méltó volt Istenhez – s így jóval nagyobb jelentőséggel bírt – a teremtés másodlagos tette, a *creatio ex chao*, a káoszból való teremtés, a káosz kozmosszá formálása.⁵

Az érett középkor tehát, akárcsak a mi világunk, elkötelezettje volt a tudománynak – ami azt jelenti, hogy a *természettudománynak*. Elegendő itt csak arra gondolnunk, hogy a középkor embere indította diadalútjára az addig minden különösebb jelentőség nélküli bibliai

verset: „Te [= Isten] mindent *mérték, szám és súly* szerint rendeztél el.” (Bölcs 11,20) „Az univerzum nagy építő-mestere” az az *elegans architectus* (Alain de Lille, 1128–1202),⁶ vagyis az a választékos ízléssel megáldott építész, aki a legmagasabb fokon egyesíti magában a tudós és a művész kvalitásait. „Chartres mesterei, akárcsak minden idők platonistái és püthagoreusai, megszállottjai voltak a matematikának; ezt tekintették az Isten és a világ közötti kapocsnak, annak a mágikus eszköznek, amely mindkettő titkait fel tudja fedni.”⁷ Alain de Lille szerint a zenei konzonzancia az, amelynek révén Isten harmonikus renddé fűzte egybe a világot.⁸ A megfelelő aritmetikai *ratio*kat („viszony”) és *proportio*kat („arány”) alkalmazva a középkori építőmester pedig úgy érezte, az isteni építőmester nyomdokaiban jár.

Bár az érett középkor tudománya az univerzumra irányult, arra – mint láttuk – mégsem úgy tekintett, mint a mai természettudós. A mai tudománytörténet a tudomány korábbi formáiban csak azt hajlandó meglátni és tudománynak, illetve tudományosnak tekinteni, ami megfelel a mai tudományosságnak, még ha lényegesen kezdetlegesebb szinten is. *A középkori tudomány azonban nem kezdetleges formája a mai tudománynak, hanem annak csaknem diametrális ellentéte.* Ennek legkézenfekvőbb jele az, hogy a középkori ember számára a világegy olyan *teremtett világ* volt, amely minden ízében Isten

A **milánói dóm** homlokzata, mely magán viseli az itáliai gótika egyik jellegzetességét: a vertikális részletek beágyazását egy horizontális alapstruktúrába.



keze nyomát hordozta. Számára a világ Isten *műalkotása* volt, amelyen keresztül csodálattal szemlélte az alkotót. Szentviktori Hugó (1096–1141) szerint „ez az egész érzékelhető világegyetem egyfajta könyv, melyet Isten ujjai írt”.⁹ Alig száz évvel később a perzsa, de Anatóliában élő Dzsálál al-Dín Rúmí (1207–1273) ugyanebben a szellemben fogalmazott: „Ha szavakat hallasz egy falon keresztül, tisztában vagy vele, hogy nem a fal szólalt meg, hanem van valaki a fal mögött, és az beszél.”¹⁰ Nos, míg a modern tudomány ideológiai preconcepciója szerint a hangot a fal adja ki, a középkor tisztában volt azzal, hogy a kozmosz falán keresztül a kozmosz alkotója szól hozzánk. Ezért a mai tudományos felfedezések a középkori ember számára nemhogy megingatták volna Istenbe vetett hitét, hanem éppen ellenkezőleg, annak legerősebb bizonyítékai lettek volna.¹¹ A középkori tudomány felismerte a világ mélységes függését *teremtőjétől*, messze túl a teremtés egyszeri – vagy kétszeri – aktusán.¹² „A középkori kozmosz teológiailag transzparens volt,”¹³ s a korabeli tudós a világ törvényeit kutatva indirekt módon a világ teremtőjét kutatta. Pontosan ezt jelentette e tudomány *anagogikus* természete: a tudományos vizsgálódás lentről fölfelé, az érzéki észlelésektől az ideák, az anyagítól a szellemi, a világtól annak teremtője felé irányította a kutató elmét.

De nemcsak ez az oka annak, hogy a középkori tudomány nem kezdetleges formája, hanem szinte ellentéte a mai tudománynak. Bármennyire képtelennek hangozzék is a mai füleknek, a gótikus embert, miközben mélységesen érdekelte a világegyetem, az anyag teljesen hidegen hagyta. Mivel ugyanis a középkor emberét a *kozmosz* érdekelte, vagyis az *rendezett világegyetem*, nem érdekelte a *materia*, a szoros értelmében vett anyag, hanem csak a *forma*, vagyis az anyagot „megszervező” idea. A formákban sem azok létrejövetele érdekelte (mert modern kori kollégájával ellentétben nem is hitt abban, hogy azok „kialakulnak”, vagyis hogy a *formák* a *materiából* jönnek létre), hanem azok az alapelvek, princípiumok, amelyek értelmileg megragadható mivoltukat adják. Nem lentől származtatta őket, az egészet a részből eredtetve, hanem fentről, a részt az egészből vezetve le, s mivel a *formák* intelligibilisek, a formákban megjelenő *értelem* érdekelte.¹⁴ A középkori ember az anyagi világban élve is szellemi világban, *koszmosz noétikoszban*, az intelligibiliák világában élt, egy olyan világban, melynek minden részletében ott munkált a szellemi, szellemmel ruházva fel az anyagot, *értelmi természetűvé* téve azt a materiát, amelyben önmagában véve az értelem számára semmi megragadható nincsen. S minthogy így tekintett

világára, a maga számára el sem tudott volna képzelni haszontalanabb és emberi méltósága számára megalázóbb kutatási tárgyat, mint a *materiát*: magát az anyagot.

Ami a világnak ebben a szemléletében a középkori embernek nagy segítséget jelentett, az a *matematika* volt. A püthagoreus és (neo)platonikus vetés immár keresztény környezetben érett be. Következésképpen a középkor matematikája *kvalitatív természetű* volt. Ezt a matematikát a mennyiség tudományaként értelmező modern ember számára nagyon nehéz megérteni. A kvalitatív matematika azt jelenti, hogy középkori tudós számára egy *ratio*, vagyis matematikai viszony vagy egy *proportio*, vagyis matematikai arány, egy geometriai forma vagy egy aritmetikai számjegy *szellemi természet* hordozott. Természetesen mindezeknek volt kvantitatív oldaluk is, de úgy fogták fel, mintha kvantitatív oldaluk a *testüket* alkotja, míg szellemi természetük, mely értelmileg megragadhatóvá teszi őket, a *lelküket* alkotná. S míg számunkra a matematika olyannyira eltávolodott mindattól, ami kvalitatív, hogy a matematika Pitagoraszt még nevében is elkülönítjük a filozófia Püthagorasztól, számunkra ez a kettő még egységet alkotott.

Ez volt az a tudomány, amellyel a művészet szimbiotikus egységet alkotott. De ez a művészet sem az volt, aminek ma ismerjük, és a különbség nem egyszerűen a technikai tudásban vagy a művészi tematikában rejlett. Ez egy jellegzetesen szimplifikatív modern értelmezés volna.¹⁵ Ahogy a régi embernek radikálisan különböző tudományos igénye volt, éppúgy radikálisan különböző volt esztétikai tapasztalata is. Ha megelégszünk azzal az állítással, hogy a középkori művészet vallásos művészet volt, akkor – bármennyire is helytálló ez a kijelentés – nem juthatunk el a szakrális művészet lényegéhez. A művészet eredendően, születésétől fogva mindig a *kultuszhoz* kapcsolódott – ami azt jelenti, hogy a művészet az *emberfölötti* megidézésére szolgált, abban az értelemben, hogy a láthatatlant jelenítette meg a mi látható világunkban. Emiatt a szakrális művészetben a szenzuális eredetű mimetikus funkciónak szinte mindig fölébe kerekedett a noétikus indíttatású absztrakció. A szakrális művészet lényegéből fakadóan elvonatkoztatott és szimbolikus, még akkor is, ha történetesen *prima facie* realiztikusnak tűnik.¹⁶ Maga a gótikus katedrális sem egyéb, mint megszilárdult szellem: a középkor lelkében egy belső katedrális élt, egy szellemi katedrális – a világ-katedrális ideája –, s ezt a belső formát kényszerítették rá a középkori építőmesterek a külső anyagra: a kőre. A művészet által az ember nem önmagát fejezte ki (mint ma), hanem önmaga számára fejezte ki azt, ami magasan fölötte állott.

Másfelől a művész alkotótevékenysége az isteni teremtőerő meghosszabbítása volt. Az számított valódi művésznek, aki a teremtésben megnyilatkozó isteni rend ismeretében és fényében továbbvitte a felismert alapelveket, vagyis továbbfolytatta az isteni kreatív – kozmifikálási – aktust. A művész ekképpen a világ *társteremtője* volt. Ha a művész nem az univerzális mintát követte, hanem saját ösztönzéseit, akkor bármennyire ihletett volt is, műve pedig bármennyire tetszetős is, hiányzott belőle a legfontosabb. A művészi névtelenség pontosan abból fakadt, hogy a művész feladata nem saját individualitásának kifejezése volt, hanem az, hogy saját individualitását engedelmes eszközévé tegye az isteni alkotóképesség univerzalizálásának. A művész ideális esetben tökéletes hangszer volt Isten kezében.

Ha fentebb azt mondtuk, hogy a középkor embere megszállottja volt a tudománynak – különösen a matematikának és a geometriának –, akkor itt azt kell mondanunk, hogy megszállottja volt a *szépségnek* is. A szépség fogalma egyetlen korban sem játszott akkora szerepet Európában, mint a középkorban. A középkori ember számára azonban a szépség nem az esztétika, hanem a metafizika kategóriájába tartozott. Az esztétika ugyanis a fenomenológia egy formája, a szépség szeretete ellenben a „numenológiához”, vagyis a filozófiának pontosan ahhoz a diszciplínájához kapcsolódik, amelyet a fenomenológia az újkorban teljesen kiszorított.¹⁷ Mert a szépség ugyan a felületen jelenik meg, de ha nem ereszti gyökereit a mélységbe, az adott dolog ontikus mélyrétegeibe, akkor legfeljebb hamis kép, álarc lehet. A szépség a legmélyebb rétegek kivirágása a látható „felületen”. A szépség a középkor embere számára a harmóniának volt az ajándéka, amely viszont a rendből avagy rendezettségéből fakadt, melynek alapját az *isteni* matematika biztosította.

A szépség szeretete nem esetleges momentuma a középkori művészetnek, hanem világmépének *lényegéből* fakad. Fentebb már említettük, hogy a középkorban az isteni teremtőtevékenység második mozzanata, a pusztá matéria in-formálása, vagyis felruházása formával nagyobb jelentőséggel bírt, mint a matéria megteremtése a semmiből. A pusztá materiával ellentétben a formával felruházott mindenség, a kozmosz minden elemében az isteni lenyomatát viseli. *Egyedül a kozmosz méltó párja Istennek*. Bár az emberrel ellentétben Isten a mindenséget nem a maga képére és hasonlatosságára teremtette, de a kozmosz is – legalábbis a szó korlátozott értelmében – *isteni*. Viszont jól tudjuk, hogy már maga a „kozmosz” szó is azt jelenti, hogy „felékesített” (a görög *koszmeó*: „ékesít”, „csinosít” – vö. kozmetika – ugyanezt az értelmet

hordozza a latin *orno* ige is, melyből viszont „ornamentika”, „díszítés” szavunk származik). A szépség szeretete tehát az isteni teremtetővékenység szeretetét jelentette, ezen keresztül pedig Isten szeretetét. A szépség szeretete a középkori ember számára az *istentisztelet* egyik legfontosabb formája volt.¹⁸

Nem kell különösebb éleslátás ahhoz, hogy az ember észrevegye, tudomány és művészet miért lehettek édestestvérek egykoron. Kettejük szoros rokoni viszonya egyszerűen abból fakadt, hogy a tudomány tárgya az *igazság* volt, a művészeté a *szépség*, és az igazság és a szépség a gótikus ember számára elválaszthatatlan volt. El sem tudták képzelni, hogy valami szép lehet anélkül, hogy igaz lenne, és igaz lehet anélkül, hogy egyúttal szép is lenne. Egy mű – például egy katedrális – esetében nemcsak az volt a fontos, hogy szép legyen, hanem az is, hogy igaz legyen – vagyis a teremtett világ isteni rendjének törvényszerűségeit alkalmazza. Ha Otto von Simson azt mondja, hogy „a mérték, szám és súly teológiája az arányban megtalálta a kapcsolatot, amely összefűzi a makrokozmoszt és a mikrokozmoszt”,¹⁹ akkor mi ehhez azt tehetjük hozzá, hogy ugyanez a kapocs fűzte egybe az igazságot és a szépséget is. Az igazság és a szépség az isteni eredetű kozmikus harmónia két aspektusát, két „látásmódját” képviselte, amit az ember különböző „érzékszerveivel” érzékelt, mint ahogy egy virág színét szemével látja, illatát orrával éri.

A középkor világképe tehát *kompakt* volt. Egyazon rendbe tartozott a fizikai univerzum és az ember, s ezért ugyanazon törvényeknek voltak alávetve. Mivel azonban e törvények forrása maga a PrINCÍPIUM volt, ez nem alacsonyította le az embert, hanem éppen hogy fölemelte („Isten saját képére és hasonlatosságára teremtette az embert” – Ter 1,27), mint ahogy a világot is olyan dignitással ruházta fel, amely az újkorban már ismeretlen volt: „A teremtett dolgok szépsége a láthatatlan bölcsesség [látható] képmása.”²⁰ Nem azért alkotott egységet tudomány és művészet a középkorban, mert a tudomány – mai mértékkel mérve – olyanira primitív volt, hanem azért, mert mindkettőnek azonos princípiumai voltak. Amint elszakadtak ezektől – következképpen elszakadt egymástól az igazság és a szépség –, elkezdődött szükségképpen divergenciájuk is. A tudomány és a művészet fejlődésének, illetve mai értelemben vett kibontakozásának éppen ez volt az alapfeltétele: emancipálódásuk a szóban forgó princípiumoktól.

Tudomány és művészet. A kettősség kora

Ahogy a középkori tudomány és művészet mibenlétéről csak vázlatos képet adhattunk, úgy formálódásukat sem követhetjük végig az évszázadok folyamán. Ez alatt az idő alatt olyan mélyreható átalakulások mentek végbe mind a tudományban, mind a művészetben – nem utolsósorban funkcióváltásuk miatt –, hogy eredeti természetüket, identitásukat szinte teljesen elveszítették, és középkori, illetve mai formájukat jószerivel már csak a nevük köti össze. A tudomány és a művészet újkori formái azonban nemcsak eredeti mivoltuktól távolodtak el, hanem egymástól is. Ahogy elveszítették közös princípiumukat, megindult divergenciájuk. Egymástól való eltávolodásukat már az is jelzi, hogy míg a tudomány útja diadalút lett, a művészeté korántsem az. A nyugati világban kezdetét vette egy rendkívüli civilizációs fejlődés, a világ fölötti uralom kiterjesztése, és ez mindenekelett a tudomány fejlődését jelentette. Ennek alapfeltételét háromnegyed évezreddel ezelőtt így fogalmazta meg Rumi: „Vannak emberek, akiknek Isten lepecsételte a szemét a túlvilágról való megfélekedés révén, hogy ők e világ javára munkálkodhassanak. Ha senki nem feledkezne meg a túlvilágról, e földi világ parlagon maradna. Ez az a nem-törődömség, amely lehetővé teszi a kultúrát és a haladást. [...] Így hát a civilizáció alapja és forrása a túlvilágról való megfélekedés, míg a [metafizikai] éberség stagnáláshoz és pusztuláshoz vezet.”²¹

Amikor tudomány és művészet még egységet alkotott, egyszerre rendelkeztek univerzális érvényességgel és egzisztenciális érzékenységgel: nemcsak objektív tudást közvetítettek, hanem az objektív tudáshoz való szubjektív viszonyt is megfogalmazták. Abból az egészből, amely a modern korra véglegesen kettétört, s amelyben még egységben volt tudomány és művészet, objektivitás és szubjektivitás, a tudomány választása arra a félre esett, amely az *objektivitást* képviseli. Sőt, nyugodtan mondhatjuk, hogy a tudomány – és rajta keresztül kora embere – *megszállottja* lett az objektivitásnak.²² Mit jelent az objektivitás? Az objektivitás lényege a szubjektivitás kiküszöbölése. Bár ez tautologikusan hangzik, mégsem az, mert a szubjektum az, ami a szubjektumot ki akarja küszöbölni. Ez a münchenhauseni próbálkozás abból a feltételezésből fakad, hogy a gépeken, illetve a tudományos *megismerőgépeken*, vagyis a műszereken keresztül megismert világ hasonlíthatatlanul reálisabb, mint az a világ, amit az ember az érzékszervein keresztül tapasztal és a mentális funkcióin keresztül ragad meg. Ez a világ tehát már nem az ember világa, hanem az a világ, amit az ember a gépein, gépeinek a „szemén” – vagy inkább szem-

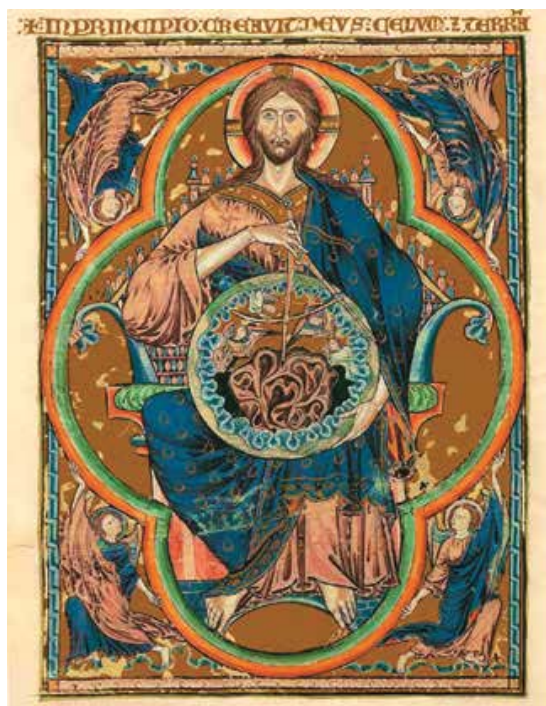
üvegén – keresztül lát belőle. „A világ szemlélete lórésen keresztül” – mint ahogyan Wolfgang Kuhn fogalmazott a világ e szemléletmódjáról.²³ A szubjektum kiküszöbölése a tudományból csak ezen a primér redukcionizmuson keresztül hajtható végre.²⁴ E kiküszöbölés vágya mögött öntudatlanul is a kanti filozófia alapvető distinkciója húzódik meg: *leválasztani* a fenomenont a numenonról, hogy a matéria a maga valójában – *wie sie ist* – mutatkozhasson meg. Másképpen fogalmazva: megtalálni a *Ding an sich*-et. Az így felfogott *Ding an sich* ugyanis az a tökéletes objektum, az a minden alanyiség nélküli tárgyiság, az a minden *formától* mentes *materia*, amelyben a modern tudomány objektivitás-szomja végre kielégülhetne. A „legkisebb közös többszörösnek”, vagyis az eredeti értelemben felfogott atomnak („oszthatatlan”) és az elemi részecskének – tulajdonképpen a hülémorfikus filozófia *materia primájának* – keresése azonban voltaképpen délibábkergetés: minél közelebb megy hozzá az ember, az annál messzebbre hátrál előle. A matériát hajszolva a materiális tudomány kétségbeesetten keresi saját analitikus törekvéseinek végpontját, önnön végső megalapozását. Az anyag minden egyes *formája* ugyanis formával bíró *materia*, vagyis tulajdonságokkal felruházott és sajátosságokkal rendelkező anyag, s így a *materiát* keresve a tudomány újra és újra csak *formákba* ütközik.

Ezért van az, hogy vizsgálódásai közben hiába fedezi fel a tudomány a világ megannyi törvényét, hiába képes sokkal jobban megvilágítani a mindenség *egyveretűségét* (= univerzum) és *harmonikus rendezettségét* (= kozmosz), mint a középkori tudomány, mégis foglya marad saját ideológiájának, pontosabban annak az ideológiának, amit a felvilágosodás írt elő neki, s amely még az emberi szellem által fölérhetetlen rendezettségben sem hajlandó meglátni a szellemet. Emiatt a modern analitikus tudomány számára a világegyetem immár nem világegyetem, hanem egy „dehumanizált” konglomerátum,²⁵ melynek egységét mindössze az adja, hogy ugyanazon – egyébként esetlegesnek tekintett – törvényeknek engedelmeskedik. Voltaképpen nem is lehet beszélni egységről, csak homogenitásról, amennyiben a feltételezések szerint mindenütt ugyanazok a törvények érvényesülnek.²⁶ Míg tehát a középkori tudománynak megvolt az az *anagogikus* funkciója, hogy a vizsgálódó elmét a léthierarchia egyre magasabb szintjeire emelte, addig a modern objektív és egzakt tudománynak megvan az ezzel éppen ellentétes, vagyis *katagógikus* funkciója, hogy a maga ideológiai elkötelezettsége miatt még a kozmosz harmóniájában is csak az egyes alkotóelemek vak interakcióját lássa – vagyis ne lássa a kozmoszt mint egészt és mint kozmoszt.

Nem is lehet ez másképpen, ha egyszer a rész a forrása az egésznek, s mindennek a gyökere a *materia*.

Az újkori művészet a tudománnyal éppen ellenkező irányba, a közös gyökerektől a szubjektivitás irányába indult el. A középkor művészete, mivel mindenki közös meggyőződésére, vagyis a keresztény világképre támaszkodott, valamint híján volt minden individuális sajátosságnak, mindenki számára „olvasható” volt. A reneszánsz és a reneszánsz alapú művészetek egészen a XIX. századig, ha egyre gyengülő mértékben is, de megőrizték ezt az objektivitást. Tárgyuk és mértékük azonban már nem az érzékek számára megragadhatatlan emberfeletti világ volt, hanem az érzékekkel megragadható *emberi világ*. Ezért a reneszánsz lényege, belső magja a humanizmus. Mivel a művészetnek immár nem a láthatatlant kellett ábrázolnia és látható formában megjelenítenie, nagymértékben elszakadt attól a szimbolikus és absztrakt formanyelvtől, amely a megelőző korok művészetét jellemezte. Objektivitását azonban még megőrizte,

Az Univerzum Nagy Építőmestere, avagy az Isteni Geométer, aki a legmagasabb fokon egyesíti magában a tudós és a művész kvalitásait, s aki az első teremtés eredményeképpen létrejövő *tohu wa bohoból* a második teremtés révén létrehozta a rendezett világegyetemet: a kozmoszt. **Szent Lajos Bibliája**, másképpen a **Toledói Biblia**, 1226–1234, Toledo, Catedral de Santa María.



mert hiszen a mindannyiunk számára látható valóságra támaszkodott. Ebből kifolyólag a reneszánsz még ma is az *egyetlen* olyan nagy művészeti korszak, melynek alkotásai egyetemlegesen „olvashatók”, és ebből kifolyólag a reneszánsz a modern és posztmodern művészet korában is megőrizte privilegizált helyzetét, és művészettörténetileg az egyetlen olyan korstílus, amely a különböző modern formanyelveket használó művészek számára is megkérdőjelezhetetlen. Az individualizálódás azonban már a manierizmus korában elkezdte háttérbe szorítani a reneszánsz objektivitását, de teljes erővel csak a XIX. század végén, majd pedig az avantgárd megjelenésével tört át. Ettől fogva szinte minden jelentős művész életműve privát mitológiává változott, melynek kifejezésére ráadásul mindegyik alkotó saját művészi nyelvezetet dol-

Hugues Libergier (?–1263), frankhoni építőmester, aki 34 éven keresztül volt főépítéské a gótikus architektúra egyik remekművének számító reimsi Saint-Nicaise apátság templomnak. Az impozáns megjelenésű **építészt ábrázoló síremlék** azon kevés relikvia egyike, mely túlélte azt a vandál pusztítást, amelynek a templom a nagyfrancia forradalom során esett áldozatul. Reims, Cathédrale Notre-Dame.



gozott ki. A művészet univerzális olvashatóságáról ekkor már szó sem lehetett, hiszen a művész belső világa és a befogadó belső világa között csak kivételes esetekben volt konzonancia, a művész személyes nyelvezetét pedig legfeljebb csak megfelelő művészettörténeti-művészetelméleti ismeretekkel felvértezve tudta olvasni másvalaki. Mivel a művészet pre- és posztklasszikus formája egyaránt a *láthatatlant* akarja megjeleníteni, mindkettő szimbolikus és absztrakt (tulajdonképpen ideovizuális), csak éppen míg a reneszánsz előtti művészetben a szimbolizmust és az absztrakciót egy univerzális minta határozta meg, addig a modern művészetben individuális mértékek sokaságával számolhatunk.

A modern művészetnek ez az atomizálódása nemcsak azt jelenti, hogy eltűnt belőle az *igazság*, és helyette igazságok sokaságával kell számolnunk (axiológiai relativizmus), hanem az igazsággal együtt az *autochton* modern művészetből kiveszett a *szépség* is. Az úttörő ebben a folyamatban egyértelműen a festészet volt; a többi művészeti ágban ezek a forradalmi átalakulások gyakran több évtizedes késéssel következtek be.²⁷ Ekkortól fogva a művészet tulajdonképpeni tárgya nem a kozmoszon mint rendezett és „felékesített” világegyetemen keresztül megnyilvánuló isteni harmónia, hanem az adott művész igen gyakran megtört és sérült belső világa, vagy annak a külső világnak valamelyik specifikus betegsége, melyre az adott művész rezonál. A modern művész tehát vagy saját belső világára reflektál, vagy a körülötte lévő társadalomra, s nem a metafizikai rendre, illetve annak fizikai – kozmikus – vetületére. Mivel tisztában van azzal, hogy bárhová néz, mindenütt a különböző fokú és jellegű megbetegedtség tüneteit látja, a szépséget, az egyensúlyt és a harmóniát hamisnak tartja. Hiányzik az a belső szépség, amely külső szépségben manifesztálódhatna.

A modern művészet tárgya tehát az *ember világa*: nem az a világ, amit Isten teremtett, s amely a reneszánsz előtti művészet tárgya volt; nem is az a világ, ami valamilyen Isten és ember közös munkájának eredménye, mely a reneszánsz művészet tárgya. A modern művészet tárgya az a világ, amit kizárólagosan az ember teremtett, amiért már ő a felelős, legyen ez a személyes belső világa, vagy legyen az az ő külső társadalmi világa. És ha egyszer igaz az, hogy – mint Camus fogalmaz – „bizonyos koron túl minden ember felelős az arcáért”,²⁸ akkor a mostani arcáért az emberiség már teljes mértékben maga viseli a felelősséget. *Isten halála* óta a világ már az ember világa, amelyben azért nincs helye a szépségnek, mert nincs helye benne a harmóniának. Tudományos és technikai sikereiért az ember hatalmas árat fizet. És pontosan ez

az az ár, amelyre a művészet, mely a kettétört egység szubjektív felét örökölte, ráirányítja a figyelmet. A modern művészet pusztá léte a legerősebb kritikája annak a „zsákutcás fejlődésnek”, amelyen az európai ember az évszázadok folyamán keresztülment, és amelynek „terminális stádiuma” Isten halálának kora.

Végkövetkeztetések

A művészet és a tudomány, akárcsak sok más egész, eltörtött, és visszavonhatatlanul két félre esett szét. Míg a tudomány racionális, a művészet irracionális; míg a tudomány dogmatikus, a művészet kaotikus; míg a tudomány optimista, a művészet pesszimista. A vallás, mely egykoron összekötötte kettejüket, mert hatóköre a létezés egész körét átfogta, társadalmi erejét elveszítve maga is a társadalmi lét perifériájára szorult. De tematikusan is szétesett a tudomány és a művészet, mert az egyik tárgya a külső materiális világ lett, a másiké pedig az ember szubjektív ön- és világtétele. És nemcsak a közvetlen kapcsolat veszett el közöttük, hanem elveszett az ismerete annak a *lingua francának* is, amelyen még szót érthettek volna egymással. Tudomány és művészet szétesése pedig voltaképpen egyenértékű az objektum és a szubjektum, a világ és az ember szétesésével. Az ember elidegenedett attól a világtól, amelynek mechanizmusát olyannyira kiismerte. Már nem saját világában él, hanem egy idegen világban, „a világba vetve” (Heidegger), egy olyan világban, amelynek nincs mondanivalója számára – miközben tív teszi az egész univerzumot, hogy árvaságának fájdalmát csillapítva megtalálja társait (SETI). Amire igazán szüksége volna, az nem a modern fizika által olyannyira keresett nagy egyesítő elmélet (*grand unified theory*), mely integrálná az általános relativitáselméletet és a kvantumtérelméletet, hanem egy olyan „világegyenlet”, amely egyetlen „képletbe” tudná foglalni az objektumot és a szubjektumot, a világot és az embert. Ami ez irányban mégis történt és történik, nevezetesen a humán tudományok erőszakolt kvantifikációja, az az ember eldologiasításának, a szubjektum „deszubjektifikációjának” kísérleteként legfeljebb csak paródiája lehet ennek.

Mindennek ellenére a tudomány és a művészet a maga szétesettségében is nagyon szoros és elválaszthatatlan egységet alkot abban a modern emberben, aki mindkettőnek alanya. Róla e kettő csak együtt adhat hiteles képet. A modernitást akár a tudomány, akár a művészet alapján megítélni nem lehet; illetve lehet, de az így nyert kép szükségképpen egyoldalú és torzító lesz. A kettő egyszerre igaz. Egyik oldalról – a tárgyi világ oldaláról – tehát egy lenyűgöző sikertörténet; a másik oldalról – az anyai

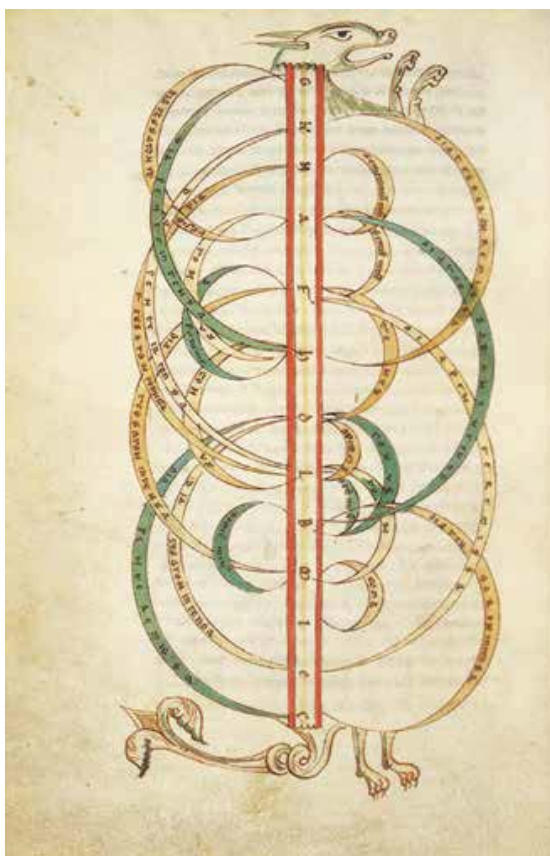
világ oldaláról – egyre fokozódó bizonytalanság. Tökéletes magabiztosság kifelé – teljes elbizonytalanodás befelé. Az ember a világhoz való viszonyát tudománya révén fogalmazza meg; ennek lényege az uralom, a tárgyi világ fölötti hatalom a „tudományos mágia”, vagyis a technika révén.²⁹ Ami ezzel kapcsolatban legmélyebbről jellemzi az embert, az a fejlődés határtalanságába vetett hit. Ha valami, akkor éppen a „fenntartható fejlődés” fogalma árulkodik e hit feladhatatlanságáról: hogyan lehet mégis fenntartani azt, ami fenntarthatatlan? Az ember folytonosan fejleszti a maga körüli tárgyi világot – miközben önmaga fejlesztéséről megfeledkezik. A művészet ellenben nem az ember materiális környezetének, hanem ma-

Művészet, tudomány és misztika találkozása egy középkori kódexlapon. **Heinrich Suso** (Seuse) **Horologium sapientiae** című, a középkorban igen népszerű misztikus művének francia fordítása az 1400-as évek elejéről. **Ismeretlen illuminátor munkája.** Brüsszel, Bibliothèque Royale de Belgique.



gának az embernek a hű tükre. Amit a művészet mond, annak semmi köze a szemfényvesztő progresszióhoz. A száj csak a szív bőségéből beszélhet (vö. Mt 12,34): ez az, amiről a modern művészettel kapcsolatban sosem szabad megfélekedni. Ez a művészet egyértelműen a lelkiismeret szerepét játssza. Ahogy a könnyező Mária-jelenésekre az egyház és a hívő nép egyaránt érthetetlen lelkesedéssel reagál, csak a csodát látva, a csoda értelmét nem, éppoly hamis az, amikor a modern művészet produktumai „tetszést” aratnak, ahelyett, hogy sirásra fakasztanának. A modern művészet – festészet, szobrászat, zene, szépirodalom, színház- és filmművészet – ezer alakban dolgozta fel „az ember tragédiáját”. Ezek a művek nem görbe tükrök, hanem nagyon is egyenesek, csak amik megjelennek bennük, azok görbék. A szépség ha-

Nemcsak a zenének, hanem a művészet és a tudomány összes formájának alapja „a szférák zenéje”, vagyis a mindenség isteni eredetű matematikai harmóniája. Zenei intervallumok és a nekik megfelelő aritmetikai arányok zoomorfikus jellegű ábrázolása a *musica speculativa* egyik kiemelkedő dokumentumának, **Boethius De musica** című munkájának XII. századi angol fordításából. Wellington, Alexander Turnbull Library.



zugság lenne emberről és világról. A modern művészet az individuum és a kollektívum belső rútságának hű tükre. És mindezt az a műfaj tudja a legjobban, amely függő helyzetben van tudomány és művészet között: a *science fiction*, amelyben a jövő – a jelenből kiindulóan – csaknem unisonóban jelenik meg negatív utópiaként, olyan falanszterként, amelyben az ember hathatósan munkálkodik saját pusztulásán. A *science fiction* a modern ember „mitologikus” tudása arról, hogy az az út, amelyen jelenleg jár, csak katasztrófában végződik.

A művészet révén az ember tehát önmagára reflektál, önmagához és saját társadalmi létéhez való viszonyát fogalmazza meg. És ez a reflexió tele van tanácstalansággal és kétségbeeséssel. Nietzsche volt az, aki először fogalmazta meg azt az egyszerre kétségbeesett és diadalittas nihilizmust, amelyben az ember, véglegesen szem elől veszítve minden külső tájékozódási pontot, vagyis a szó régi és mai értelmében egyaránt *metafizikátlanitva* a világot, fényes nappal is saját mécsese pislákoló lángja – immansens rációjának derengő fénye – mellett igyekszik tájékozódni.³⁰ A ma embere – amennyiben valóban a ma embere – az az *Übermensch*, aki a haladás csúcsai felé közeledve, soha nem látott tudományos és technikai vívmányainak fényében, elrúgva magától minden metafizikai támasztékot, saját történelmi rendkívüliségének tudatában önnön létkérdéseivel kapcsolatban csak vakon tapogatózik.³¹

A tudomány és a művészet ellentétében a filozófia – a (neo)pozitívizmus kivételével – csaknem egyértelműen a művészet pártjára állt. A filozófia egész újkori története visszavonulás, az ambíciók egyre alacsonyabbra szabása, az ember kognitív képességeinek kapitulációja, a *szophia* és az *alétheia* megtagadása, a filozófia tárgyának egyre lejjebb fokozása, *philosophia ancilla theologiae* helyett *philosophia ancilla scientiae* – vagyis miközben a filozófia dacol azzal, ami fölötté áll, behódol annak, ami alatta van. Ennek következménye, hogy a mai filozófus nem ez eget kémleli, hanem a lába elé néz, és filléres tudásmorzsák után kotorász a porban (mindezt hatalmas apparátussal), merthogy – úgymond – az égről úgysem szerezhetünk biztos tudást. A filozófia kihátrált mindazokról a klasszikus filozófiai területekről, ahol az igazság keresésének veszélye fenyegetett, szofisztikált fecsegésre cserélve az igazság keresését és a bölcsesség szeretetét. Többé már nem arra szolgál, hogy útmutatást adjon az embernek, s hogy segítse tájékozódni létének alapkérdéseiben, hanem csak – a művészethez hasonlóan – felerősített visszhangja a késő újkori ember bizonytalanságának és iránytalanságának – vagyis éppúgy tükre az ember megtört világ- és önátélésének, mint a művészet.

Az a civilizáció, melynek teremtésében a tudomány oroszlánrészt vállalt, csaknem teljes egészében az *eszközök* civilizációja. Az eszközök szolgálatukba kényszerítették a célokat. Ez a kor az eszközök diadalának kora a célok felett. Ugyanakkor az eszközök szakadatlan gyarapodása és tökéletesedése kéz a kézben jár a célok folyamatos elszegényedésével. Egy sajátos metaforát alkalmazva akár azt is mondhatnánk, hogy a civilizáció jelenkori formája a test növekedését jelenti a lélek növekedése nélkül. A nyugati világ fundamentális mitológémája, a számtalan formában feldolgozott Faust-történet pontosan erre a fordított arányosságra világít rá: doktor Faustus, vagyis az újkori nyugati ember merőben materiális előnyökért, tudásért (tudomány), hatalomért (mágia/technika) és élvezetért (kényelem, „civilizáció”) eladja lelkét Mefisztónak. Nem minden jelentőség nélküli, hogy az Ős-Faust a XVI. században született, abban a korban, amikor az európai ember már erőteljesen szembesült azzal, hogy milyen útra lépett. Faust történetének szimbolikája ugyanakkor történetileg jóval mélyebbre nyúlik, és tulajdonképpen úgy fogható fel, mint a bűnbeesés történetének újkori adaptációja: a kígyó, akárcsak Mefisztó, az isteni rendtől való emancipálódás fejében isteni tudást és (földi) halhatatlanságot kínál az első emberpárnak. Magyar vonatkozásban Madách Imre szövi tovább a mítoszt, újra csak aláhúzza, hogy az Egészről önmagát függetlenítő „instrumentális ész” (Max Horkheimer) „katasztrofális okossága” (Török Endre) csak „az ember tragédiájában” végződhet.

Tudomány és művészet szétválása elkerülhetetlen volt a progresszióknak abban a civilizációs fázisában, amelyen a nyugati ember keresztülment. Nemcsak azért, mert e kettő nyugati típusú fejlődéséről csak úgy lehetett szólni, ha függetlenítik magukat egymástól és azoktól a princípiumoktól, amelyek a történelem egy korábbi fázisában mindkettőt meghatározták. Elkerülhetetlen volt divergenciájuk azért is, mert a nyugati embernél egyre jobban kinyílt az, amit jobb híján „metafizikai ollónak” nevezhetünk. Ennek lényege a külső és a belső, a tárgyi és az alanyi divergenciája. A kettő végösszege azonban valamiképpen mindig állandó; az egyensúly nem borulhat fel. A nyugati ember a maga fausti sikersorozatának árát egy másik területen, saját belső világának vonatkozásában kénytelen megfizetni. A nyugati világ úgy döntött, hogy elereszti a füle mellett az Emberfia kérdését: „Mi haszna van az embernek, ha az egész világot megszerzi is, de lelke kárát vallja?” (Mt 16,26) Ebben a folyamatban, amelyben a tudománnyal együtt a politika és a gazdaság is meghatározó szerepet játszik, a művészetnek – még ha nem tud is róla – egyértelműen a *lelkiismeret* szerepe ju-

tott: *puszta léte* által tükröt tartani a mai ember elé, és megmutatni neki önmagát, függetlenül az őt körülölelő civilizációs armatúrától. A művészetet az emberiség külső sikerei nem tudják elvakítani. A művészet akaratlanul is tiltakozás az ellen, hogy a látható világ megőrizte azt a formáját, amellyel évszázadokkal korábban is rendelkezett, miközben az ember világtétele radikálisan átalakult. Hiába hatja át a látható, „objektív” világot az egyensúly, a harmónia és a szépség, az ember saját világának szempontjából ez már csak hazugság. És hiába vizsgálja ezt az *elavult* világot a tudomány is, mindezeket már ő sem képes meglátni benne, mert ami a maga analitikus – *par excellence* szörszálhasogató – vizsgálati módszerei révén a szeme elé tárul, immár egy dekonstruált, „színtelen és szagtalan” világ, melyet megfosztottak mindattól, ami benne az ember számára egyáltalán értékkel bírhat.

Művészet és tudomány egykoron édestestvérek voltak; ma idegenként néznek egymás szemébe. Egymástól való elidegenedésük az emberi kultúra belső tudathasadása-

Valahol félúton ember, állat, démon és gép között – avagy a transzhumanizmus biomechanikus transzcendenciája. Művészet és tudomány ritka találkozásainak egyike Giger víziójában. **Hans Rudolf Giger: Li II,** 1973–1974.



nak jele. Miközben a tudomány, elsősorban a technikán keresztül, napról napra elkápráztatja az embert, a művészet kijózanítja. De valóban kijózanítja? Vajon a művészetben nem idéződnék-e föl az evangélium sorai? „Furulyáztunk nektek, de nem táncoltatok, siratót énekeltünk, de nem jajgattatok.”

A modern műalkotás nem annyira az alkotónak, mint inkább a kornak a tükré. A látható világ artistikus dekonstrukciója tiltakozás az ellen, hogy miközben az objektív világ megmaradt annak, ami kezdettől fogva volt, az ember szubjektív világa radikálisan átalakult. **Albert Gleizes: Férfi függőágyban**, 1913. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.



JEGYZETEK

- 1 Itáliának a gótikához való meglehetősen ambivalens viszonya mögött jól láthatók az okok: az Appennini-félszigeten az antik örökség és minta – annak mind római kori, mind későbbi bizánci emlékeivel – sokkal nagyobb befolyással bírt, mint Európa egyéb területein, s így nem engedte szabadon kibontakozni a gótikus stílust.
- 2 Az eset mindmáig legalaposabb dokumentált leírása James S. ACKERMAN tanulmánya: „*Ars sine scientia nihil est.*” *Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan* = *The Art Bulletin*, 1949, (3. évf.) 2. sz. 84–111.
- 3 Ha megnézzük a keleti tradicionális civilizációkat, a tudomány ezen olvasatát legfeljebb nyomokban találhatjuk meg bennük. Ez nem azt jelenti, hogy ezekben a tudomány *mint olyan* nem játszott szerepet, csak éppen ez a tudomány elsődlegesen nem a látható univerzumra irányult, hanem a létnek azokra a régióira, amelyek kívül esnek érzéki tapasztalataink körén (e tudományfelfogással kapcsolatban lásd HAMVAS Béla: *Scientia sacra. Az őskori emberiség szellemi hagyománya*. Bp., Magvető, 1988). A tudomány és a művészet modern típusai Európán kívül nem autochton módon alakultak ki, hanem a nyugati kulturális imperializmus hatására.
- 4 A chartres-i székesegyház gótikus átépítése az 1194-es pusztító tűzvész után kezdődött, míg Istennek mint géométernek a legkorábbi ábrázolása, a bécsi Österreichische Nationalbibliothekben őrzött francia eredetű *Bible moralisée* az 1220-as évekből származik.
- 5 Annál is inkább, mert az attikai bölcelet emlőin nevelkedett középkori keresztény filozófia a *prima materia*, a pusztá anyag, *vagyis* a káosz ontológiai rangját nem értékelte túl: számára a *prima materia* mint szintiszta lehetőség (*potentia passiva pura*) valahol félúton állt a létezés és a semmi között.
- 6 *Patrologia Latina* CCX, 453. Idézi SIMSON, Otto von: *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. New York, Harper and Row, 1962, 31–32.
- 7 SIMSON: *i. m.* 27.
- 8 *Patrologia Latina* CCX, 453. Vö. SIMSON: *i. m.* 32.
- 9 Idézi COOLMAN, Boyd Taylor: *The Theology of Hugh of St. Victor. An Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 86. A témával kapcsolatban lásd Wanda CIZEWSKI figyelemreméltó tanulmányát: *Reading the World as Scripture. Hugh of St Victor's De Tribus Diebus*. = *Florilegium* 1987, (9. évf.) 65–88.
- 10 *Mirror of the Unseen. The Complete Discourses of Jalal al-Din Rumi*. Lincoln (NE), Writers Club Press, 2002, 123.
- 11 Mint ahogy számos modern tudósnál, akik képesek voltak kiszabadítani magukat a tudományos ideológia, a szcientizmus fogságából, azzá is váltak.

- 12 A *deizmus* felvilágosodás kori eszméje olyannyira beleivódott a mai emberbe, hogy a *teizmust* és általában Isten kapcsolatát az univerzummal más formában tulajdonképpen el sem tudja képzelni: „Be van fejezve a nagy mű, igen. / A gép forog, az alkotó pihen. / Év-milliókig eljár tengelyén / Míg egy kerékfogát ujtíni kell.” (MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Bp., Szépirodalmi, 1982, 5.)
- 13 SIMSON: *i. m.* 27.
- 14 A materializmus elsődlegesen azt jelenti, hogy a *forma* forrása a *materia*, az egészé pedig a rész. Ennek megfelelően az istenhit manapság leggyakrabban a *materialista teizmus* ellentmondásos formájában jelenik meg.
- 15 Tulajdonképpen minden kor minden emberének igen komoly kihívást jelent kilátnia saját kulturális univerzumából – s egyúttal rálátnia arra.
- 16 A gótikus szobrászat meglepő és gyakran ignorált realizmusa egészen más forrásból táplálkozik, mint a későbbi korok szobrászművészetének realizmusa: míg ugyanis az utóbbiak alapelve az *imitatio naturae*, az előbbie az *imitatio Dei*.
- 17 A „numenológia” kifejezés e sorok írójának neologizmusa, s noha tulajdonképpen ugyanazt jelenti, mint az „ontológia” vagy a – modern/posztmodern értelemben felfogott (és kárhóztatott) – „metafizika”, sokkal alkalmasabb arra, hogy kifejezze annak tudományát, ami a fenomenális világ létebeli fundamentumaként érkeink előtt szükségképpen rejtve marad.
- 18 Figyelemreméltó ebből a szempontból, hogy a keleti keresztény spiritualitás XVIII. századi nagy athoszi antológiája – s egyúttal az ortodoxia legnagyobb hatású spirituális manuáléja – „A szépség szeretete” (*Philokalia*) címet viseli. Erősen rövidített változata magyar nyelven: *Kis Filokália. A szívbeli imádság könyve*. Bp., Filosz, 2014.
- 19 SIMSON: *i. m.* 36. Ennek a harmonikus rendnek a makrokozmikus vetülete volt a „szférák zenéje”, mely nem füllel hallható, hanem értelemmel felfogható, tisztán intelligibilis „zene”. Ami az egykori tudomány oldaláról *koszmosz noétikosz* volt, az az egykori művészet oldaláról – „orphikus” kifejezéssel élve – *koszmosz aoidész*, „énekző világegyetem”.
- 20 Szentviktori Hugótól idézi COOLMAN: *i. m.* 86.
- 21 *Mirror of the Unseen*, 137.
- 22 Tudományon elsősorban a természettudományokat értjük, és a humán tudományokat csak másodsorban – mint ahogy az angolszász nyelvterületen a *science* („tudomány”) megnevezés is csak a természettudományokat illeti meg, a humán tudományok megnevezése a *humanities*.
- 23 KUHN, Wolfgang: *Állat és ember között. Hogyan tette tönkre a biológia az emberképet?* Bp., Kairosz, 2007, 84–80. (8. fejezet: „A világ szemlélete lőrésen keresztül. A természettudományos módszer határai”).
- 24 A modern tudomány minden későbbi redukcionista törekvése ebből a primer redukcióból fakad.
- 25 „Dehumanizált” két értelemben is: egyrészt mert megfosztott attól, ami az emberi rátekintésben megjelenik, hiszen a megismerőgépek magától értetődően csak egy gépezetet fognak látni a mindenségben, s nem a kozmoszt; másrészt pedig egy ilyen világ már nem fog semmit sem mondani az embernek, legfeljebb csak annyit, hogy maga az ember is egy gépezet.
- 26 Lásd ezzel kapcsolatban BOHM, David: *The Implicate Order. A New Approach to the Nature of Reality*. = SCHINDLER, David L. (ed.): *Beyond Mechanism. The Universe in Recent Physics and Catholic Thought*. Lanham (MD), University Press of America, 1986. 13–37.
- 27 Ugyanakkor megvolt ennek az ellenhatása is. A XIX. század második felében a romantika utóhajtása, a preraffaelita mozgalom nemcsak az akadémizmus, hanem az akadémizmus ellen lázadó impresszionizmussal elinduló modern művészet elleni lázadásként is értelmezhető. A szecesszióban pedig kifejezetten a szépség keresése került középpontba, noha ez a szépség merőben felületi természetű volt, mellőzve mindenféle „ontológiai” vagy társadalmi megalapozottságot. Éppen ezért a modern kori művészet főárama a szecessziót nem is fogadta el a többivel egyenértékű stílusirányzatnak.
- 28 *Közöny • A bukás*. Bp., Európa, 1995, 132. Ford. SZÁVAI Nándor.
- 29 A mai technika eredményei a régi embernek egyértelműen a mágia kategóriájába tartoztak volna.
- 30 Nietzsche *A vidám tudomány* című munkájának 125. aforizmája (Szeged, Szukits, 2003, 108–109.), melyben az eszteleen ember fényes nappal lámpását kezében tartva a piacra rohan, hogy megkeresse Istent – mintha csak gyertyával akarná megvilágítani a Napot –, pontosan ezt a paradoxont hordozza magában.
- 31 Az *Übermensch* a teljesen a Föld felé forduló ember, a humanizmus eszméinek megtestesülése, a *homo caelestisszel* éppen átellenben álló *homo terrestrialis* – vagyis a *par excellence* modern ember.