

# A lét velejére tapintó művészet(filozófia) korlátai és lehetőségei

Nikola Mirković: *Werk und Wirkung. Eine hermeneutische Untersuchung der Kunstphilosophie Martin Heideggers*  
Tübingen, Mohr Siebeck, 2020, 234 oldal

Legkésőbb a *Fekete füzetek* megjelenése óta kényszerítő erejű kérdések sorjázna Martin Heidegger életének és művének nyomán, amelyek éles ellenfénybe helyezik gondolatait. Doppelgängerre régóta kísértett a háta mögött, és végül utolérte. Nem ő az első ilyen gondolkodó, és aligha képzelhető el, hogy az utolsó volna. Mindazonáltal életművének újra- vagy átértékelése hermeneutikai kihívás a javából, különösen követői és hívei számára. Az utóbbi években akadtak olyan heideggerianusok, akik visszariadtak a hagyatékban tátongó, sokáig legfeljebb csak gyanított új mélységektől. Mások arra törekednek írásaikban, hogy többet vagy mást lássanak benne, mint korszakos filozófiát kidolgozó, antiszemita kriptonácit. Megint mások vitába szállnak emezekkel, tiltakozva bármiféle bagatellizálás és relativizálás ellen.

Kiadásra szánt naplóbejegyzéseiben Heidegger ideológiai csapáson haladt, és belesétált a Platón diktatórikus államvíziójában megálmodott filozófuskelepcébe: elméletalkotással kívánta tematizálni (kiigazítani? megspékelni?) a politikumot és a nemzetiszocialista-szociális forradalmat. Megütöztető diszcrepancia: a Seyn, a lét eredeti és kivételes filozófusa, ironikusan szólva, gond(olkodás) nélkül kiszolgáltatta magát és filozófiáját nem közvetlenül a nemzetiszocializmusnak, hanem (nem akármilyen) kora végletes viszonylagosságának – valamint a tipikus nagynémet küldetéstudatnak, ami pedig a német gondolkodók régi csapdája. A történelmi léptékű változások egyengette úton mindenesetre nem járhatott akadálytalanul. A napi politikai döntések nyomán egyaránt számot kellett vetnie a konkrét (különösen az egyetemi világot érintő) és az elméleti nehézségekkel, mint amilyen a vezérelv (Führerprinzip), a népközösség (Volksgemeinschaft) alkalmazhatósága vagy a németiség metafizikai értelemben vett küldetése a technicista modernsége alapozott, következésképpen létfelejtésbe aláhulló, hanyatló Nyugaton. Ezzel többek között megnyílt annak a lehetősége, hogy a heideggeri filozófiát fokozottabb mértékben és többféle perspektívából értelmezzék: a modern krízisiro-

dalom, a történelemfilozófia, a keresztény teológia és eszkatológia, a pszichológia, a tudásszociológia stb. felől.

Fenntartva a jogot a történetetlen kérdésfeltevésre: mi lett volna, ha Heidegger is egészen Japánig menekül, mint a kiváló tanítvány, Karl Löwith tette? A mester fekete naplóból kibontakozó etnicista-eurocentrista megközelítés vajon gellert kapott volna-e, ha elidegenedik saját európaiságától, és összetalálkozik a Távol-Kelet sajátzerűségével? Kecsegtető eshetőség. Nem kevés malíciával szegezhetnének ezzel szembe a fanyar körülményt, hogy Heidegger számára hiába kínált volna egérutat a világtörténelem. Azzal a sajátságos körülménnyel kell ugyanis számolnunk, hogy napnyugatról szalajtottként Japánban egyívású napkeleti elvtársakat talált volna magának. Érintőlegesen Löwith is szembesült a szigetországban, példának okáért, a japán zen buddhizmus és a náci ideológia bensőséges összefonódásával. Tagadhatatlan: a filozofálás alkati kérdés is. A lét és jelenvaló lét filozófusaként Heidegger 1933–34-ben szerepzarba került, sőt felült egyes náci tévképzeteknek és próféciáknak, míg az életében és gondolkodásában mindentől távolságot tartó, szkepticista Löwith megerősödött abbéli felfogásában, hogy a nyugati történelemfilozófia (valamennyi függelékével) úttalan utakon járt.

Az újabb és legújabb Heidegger-értelmezések – miként egy XX. századi filozófus befogadástörténetétől evidens módon elvárható – tarka képet mutatnak. Találunk köztük számos tanulmánykötetet, átértékelő vizsgálatokkal, vitakész tematikus évkönyvet, politikai életrajzot (Thomas Rohkrämer), közvetlenül a *Fekete füzetek* közreadójához (Peter Trawny) címzett vádiratot (Michèle Cohen-Halimi és Francis Cohen), tetemre hívó nagymonográfiát (Emmanuel Faye) és így tovább. Az Universitát Koblenz-Landau Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa, Nikola Mirković könyve nem viteti magát a tornyosuló árhullámmal, ugyanakkor nem is teljesen tapasztalatlan a nyílt vizeken.

Itt tárgyalt munkájában, amelynek alapjául 2014-ben, a Freiburgi Egyetemen megvédett disszertációja szolgált, csak elszórtan von párhuzamot a heideggeri szövegek (elsősorban *A műalkotás eredete*) és a náci ideológia között, Heidegger gondolkodásmódjának politikai és ideologikus (ha tetszik, antropomorf) alapját nem érinti. Hivatkozik ugyan néhány kritikus olvasatra, felvet néhány új szempontot, de mindvégig Heidegger művészetfilozófiájának immanens, illetve ahogy az alcímbe áll, hermeneutikai elemzését tartja szem előtt, még hozzá esztétikai szempontból. És az első felkiáltójelet itt, könyve bevezetőjében ki is teszi. Az esztétikai perspektíva ugyanis nyilvánvalóan szembemegy Heidegger saját művészetfilozófiai szándékával.

Mirković *A műalkotás eredete* utószavának azt a jól ismert szakaszát idézi, ahol Heidegger tiszta vizet önt a pohárba az esztétikát illetően, mondván, az esztétika felszínes gondolkodásra vall. Heidegger élményközpontúságról beszél, azaz kiüresítő átélésről, ami végül a művészet elhalásához vezet. Az üresjáratszerű élmény csakis önmagán kezdő és bevezető, szubjektív, mintegy introvertált jellege elvétí a művészet (legvégső vagy eredendő) lényegét. Az élményre hivatkozó beszéd a művészetéről mindig mellébeszélés. Sőt, a művészetekről mint kultúrjavokról elterjedt nézetek is a tulajdonképpeni gondolkodás előli visszarettenés jelei. Félt, hogy a művészet a maga lényegiséggel kiter az ember elől. Heidegger már a *Lét és időben* meghirdette a nyugati metafizikai hagyomány és filozófiai nyelv lebontását, meghaladását, „a megkövült tradíció fellazítását” (6. §). Ezek destrukciójára van szükség, hogy a gondolkodás visszatérjen a léte irányuló eredendő kérdésekhez. Heidegger metafizika-kritikájának lényeges hozadéka – és a művészetéről vallott felfogásának egyik alapvetése –, hogy az esztétika destrukciója elkerülhetetlen.

Mirković nem is vállalkozik többre, mint hogy könyvének első részében Heidegger művészetfilozófiájának átfogó bemutatása helyett csak az egyedül szisztematikusnak tekinthető munkára összpontosítson, és *A műalkotás eredetének* fenomenológiailag – Heidegger a Husserltől való tudatos távolodás jegyében kerüli a „fenomenológia” kifejezés használatát – levezetett műfogalmát vizsgálja (igaz, Heidegger nem állt meg a fenomenológiai műértelmezésnél). A műalkotás fogalmát nem meríti ki sem az allegória, sem a szimbólum, mivel ezek olyan eszmei tartalmat feltételeznének, amely az adott műalkotáshoz való viszonyban ontológiai elsőbbséget élvezne. De Heidegger nem tartja elfogadhatónak, hogy egy műalkotás olyan anyagi tárgy legyen, amelyhez járulékos, ontológiailag

másodlagos értelem társul. Ellenkezőleg. Számára a műalkotás csakis a léttel való közvetlen és kölcsönös viszonyban elgondolható (vö. 14.). Heidegger érvelésének rekonstrukciójával Mirković rámutat, hogy *A műalkotás eredete* nem kínálja fel a műfogalom lezárt meghatározását. A műlet meghatározási kísérletei „aporetikusan végződnek, és Heidegger is ekként jellemzi őket. [...] A mű fenomenológiai megközelítése végül alárendelődik egy történelemfilozófiai pozíciónak, mely nem egyesíthető a műfogalom definitív meghatározásával, így az esztétikában való gyakorlati alkalmazásával.” (16.)

Heidegger művészeti példái a hagyományos, „klasszikus” művészeti formákhoz kötődnek: képzőművészethez (Van Gogh), irodalomhoz (Hölderlin himnuszai), zenéhez (Beethoven vonósnyegesei).

Mirković a szakirodalomban sokat elemzett, sőt vitákra okot adó Van Gogh-festmény heideggeri értelmezése kapcsán ténybeli kiigazítást tesz: a kép nem egy pár parasztcipőt ábrázol, hanem feltehetően a művész saját cipőjét, 1930 márciusában pedig Heidegger nem láthatta kiállítva, ahogyan arra három évtizeddel később emlékezett, hanem csak 1931 augusztusában, Amszterdamban. Mirković ezzel Jacques Derrida gyanúját igazolja, aki úgy vélekedett, hogy *A műalkotás eredete* nevezetes szakaszában egyszerre több Van Gogh-festményre vonatkozó emlék sűrűsödik. Ez a korrekció persze mit sem von le Heidegger következtetéseiből. Mirković ekkor egy módszertani nehézségre mutat rá: „szigorúan véve tisztázatlan marad, milyen is egy dolog valójában. A műfogalomnak a dologfogalom felőli értelmezési kísérletét Heidegger nem vitte végig Van Gogh csendéletének interpretációjával.” (29.) Miután Heidegger kizárta a dologfogalom három hagyományosnak tekinthető, uralkodónak nevezett értelmezésmódját, így fogalmaz: „mindenekelőtt az eszköz eszközszerűségét keressük. S talán megszülethet ebből valami a dolog dologszerűségét és a mű műszerűségét illetően is.”<sup>1</sup> Mirković persze tisztában van vele, hogy Heidegger más szövegeiben jobban kibontja a dologfogalmat, de kétségtelen, hogy *A műalkotás eredetében* „nagyon is közvetlenül és a szükségesnél gyorsabban” történik meg az átmenet a dologelméletből a műalkotás igazságába, holott elvben „semmi nem szól az ellen, hogy egy kép nemcsak azt mutatja meg, mi egy eszköz, hanem azt is, egyáltalában mi egy dolog.” (uo.) Valóban, Van Gogh cipői kapcsán Heidegger az eszköz eszközszerűségének kifejtését végzi el, miáltal a hangsúly döntően az eszközre tevődik át a dolog kárára, hogy aztán az elemzés újabb kulcsfogalmak (megtörténés, működésbe lépés, igazság, el-nem-rejtettség) kumulatív sűrűjében csúcsosodjon ki.

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. Ford. BACSÓ Béla, Bp., Európa, 1988, 55.

Heidegger sem győzte hangsúlyozni a kihívás nehézségeit: „A jelentéktelen dolog makacs szívóssággal áll ellen a gondolkodásnak. [...] semmiképp sem szabad a dolog dologszerűségéhez vezető utat kierőszakolunk.”<sup>2</sup> Mintha a szcenírozott rátalálás (in situ Van Gogh festményének megpillantása) és a váratlan kimozdítás („A mű közelében hirtelen máshol lettünk, mint ahol szokásunk lenni.”<sup>3</sup>) feledtetné a megtett utat, avagy műalkotás-művész-művészet hermeneutikai körtáncának leküzdése mintegy felszabadítaná az argumentáció heurisztikus voltát – miközben a dolog dologszerűségéről, dologlétéről szóló fejtegetés abbamarad, az eszközfogalom kapcsolatát dologgal és művel pedig nem határozza meg közelebről.

Mirković filológailag szabatosan arra a következtetésre jut, hogy *A műalkotás eredetében* dolog és mű határa tisztázatlan, sőt túl közel kerülnek egymáshoz. Előbb Conrad Ferdinand Meyer versét, majd Dürer *Mezei nyúl* című híres akvarelljét (1502) elemzi gondosan (részben kiadatlan), Heidegger-szövegek nyomán. A Dürer-képelemzésből leszűrt felismerése megerősíti nézetében: „... minden létezőt egyesként, egyúttal világszerűként kell érteni. Ezzel ismét művek és dolgok közös tulajdonsága kerül játékba.” (38.) Megállapítja, hogy a terminológiai tisztázatlanságnak „nemcsak Heidegger művészetfilozófiájára nézve vannak problematikus következményei, hanem kései műveinek dologfogalmára nézve is.” (41.) Az 1951-es *Bauen Wohnen Denken* című szövegben már a „Geviert” ontológiai alakzata lép „világ és föld vitája” helyébe, ami hangsúlyeltolódással jár a dologfogalom javára, tehát a műalkotás kárára, miközben e kettő szemantikai értelemben túl közel kerül egymáshoz. Az 1950-es *Ding*-tanulmány vizsgálatának bevonásával Mirković mű és dolog különbségének lezáratlanságáról beszél. A műfogalom pontosabb körvonalazásának lehetőségét az abban megtörténő igazság heideggeri értelmezésében pillantja meg, ezért áttekinti az igazságfogalom változásait a *Lét és időtől A műalkotás eredetéig*. Kiegészítésül hozzátehetjük, hogy az utóbbi egy szöveghelyén Heidegger érinti a felrött lezáratlanságot: „a művet nem faggatjuk többé dologszerűsége szerint; mert mindaddig, amíg eszerint kérdezzük rá, a művet azonnal és már eleve végérvényesen kéznél levő tárgyként kezeljük”.<sup>4</sup> Márpedig Heidegger mindvégig ez ellen a szubjektumból kiinduló műszemlélet ellen érvel. A dologfogalom tehát valóban nem válik koherenssé a szövegben. Mirković Heidegger művészetfilozófiájának frazeológiáját vizsgálva további megállapításokat tesz: a földfogalom egyértelműen pregnánsabb, mint a világfogalom; *A műalkotás eredetének* első kidolgozásában a Dasein még kollektív Daseinként értett,

„nemzet”, „nép” jelentésben; Riss és Gestalt változatos szóalakjaikkal intertextuális kapcsolatokat teremtenek.

*A műalkotás eredetének* gondos olvasói számára nem meglepetés, hogy „a görög templom példája kiemelt jelentőségű az argumentációban” (71.). A Mirkovićnál is hivatkozott (2–3.) Heidegger-monográfus, Emmanuel Faye egyenesen a náci politika közelségére figyelmeztet. 1935. szeptember 10. és 16. között óriási részvétel mellett rendezték meg a „Szabadság Pártnapját” Nürnbergben. A város délkeleti részén fekvő egykori Reichsparteitagsgelände a maga roppant kiterjedésével kiválóan megfelelt a reprezentatív céloknak, és látványos keretbe foglalta a nemzetiszocialista építészet monumentális formáit, köztük a látványos és óriási tribünt. Faye szerint a korabeli olvasó bizonyosan felismerte a leplezett utalást a görög templom példájában. Lehet, hogy igaza van. De tegyük hozzá, hogy szövegszerűen nincs egyéb fogódzó egy efféle kontextualizáláshoz. Ha viszont mégis elfogadjuk Faye feltételezését, akkor *A műalkotás eredetének* egész koncepcióját, valamint Heidegger modernitáskritikáját hagyjuk figyelmen kívül.

Annyi bizonyos, hogy Heidegger jóformán ódát zeng a közelebről nem beazonosítható épületről, amely történelem- és közösségkonstituáló műalkotásként jelenik meg. E tekintetben, miként szövegének oly sok vonatkozásában, Heidegger Hegel esztétikai előadásaihoz kapcsolódik – Mirković a hegeli esztétikát találóan Heidegger kontrasztfóliájának nevezi. (95.) Ha egy pillanatra eltekintünk Heideggernek a hagyományos metafizikai-esztétikai fogalomkészlet leküzdésére tett roppant erőfeszítéseitől, a görög templomnak az ekként felvillantott szépsége a benjamini aura nem érzéki, transzcendens kiterjesztéseként értelmezhető. Ez a párhuzam és a heideggeri leírás igazsága azonban csak addig tartható, amíg a templomot eredeti alakjában, retrospektív módon tételezzük. Ugyanis évezredektől meggyötörten, a természeti erőknek való kitettségében, enyészését elszenvedő romként már nem rendelkezhet ugyanazokkal a minőségekkel. (Az anyag öntörvényűségébe visszavett és a környezetbe szervesülő romépületek esztétikai rehabilitációját még Georg Simmel végezte el egy remekbe szabott, 1907-es esszéjében.)

Mirković szerint Heidegger nem pusztán az antik kultúrából választ példát magának, hanem egy „átfogó létértelmezés eseményszerű megalapozását” (72.) tulajdonítja a görög épületnek. Csakhogy sem Van Gogh csendélete, sem Meyernek (egy épített műalkotásról szóló) verse nem rendelkezik ugyanezzel a horderővel. E két példájának jelentősége jóval kisebb, ezért státuszuk ugyancsak

<sup>2</sup> Uo., 54.

<sup>3</sup> Uo., 60.

<sup>4</sup> Uo., 106.

különbözik a szakrális templométól. Ráadásul amíg a föld előállítását mindhárom példában összevethető, a világ felállításának mértéke nagyon eltérő. „A cipőkkel kapcsolatban Heidegger beszél ugyan »a parasztasszony világáról«, de ez az asszociáció korlátozott. Nem világos, hogy egy, a társadalmi jelentősége szerint inkább marginális műalkotás nevezhető-e egyáltalán világot felállítónak.” (72.) Mi több, a „világ” szemantikai értékét az sem növeli kellő mértékben, hogy Heidegger az eredeti szövegben több helyen és grammatikailag voltaképpen indokolatlanul, bizonyára emfatikus céllal, határozott névelő nélkül használja a „Welt” szót (magyarul voltaképpen visszaadhatatlanul, mivel az adott helyen értelemzavaró hibának tűnne a névelő elhagyása). Ha elsőbbséget tulajdonítunk a görög templom e vonatkozásának, akkor felmerül a kérdés, így Mirković, hogy műalkotásnak nevezhetjük-e még Meyer versét a római kútról és a Van Gogh-festményt a cipőkkel. Hasonló aránytévesztést mutat Heidegger Hölderlin-olvasata nyomán a költészet filozófiai értelmezése és jelentőségének túlhangsúlyozása (vö. 76–78.).

A könyv első fejezete azzal az általános felismeréssel zárul, hogy *A műalkotás eredete* fő tendenciái szerint kifejezetten a „nagy művészet” jegyében áll. Heidegger fenomenológiai vizsgálódásai persze közvetlenül nem válnak normatívvá. Kétségtelen, hogy koncepciója sok vonatkozásban túldimenzionált. Csakhogy – közvetett „mentségéül” legyen mondván – a művészetfilozófia efféle műfaj. (Sőt, általánosságban jobb, ha megmarad Sophiánál, és nem évődik a múzsákkal, még ha azok kegyesen megbocsátják is neki örökös célozgatásait.) Heideggernek a görög művészet és Hölderlin költészete iránti elfogultsága emlékeztethet például Arthur Danto attitűdjére, aki Andy Warhol tevékenységében talált filozófiailag értékelhető mozzanatokot. Továbbá Heidegger nem zár ki alkotókat, iskolákat, korokat. Nála nem olvasunk megvetendő William Hogarthról, mint a hasonlóképpen „nagy művészettel” foglalkozó Schellingnél, akinek „konstruált” művészetfilozófiájához szánt műlajstroma alig néhány tucat címből áll. Nem ostromozt rebellis művészeket sem, miként azt a rigorózus-klasszikus Hegel tette Goethével és Schillerrel, formabontó fiatalkori műveik okán. Szerencsére az irodalomtörténet kiigazította a hegei esztétikai kánont. Kiváltképpen nem talált magának olyan művész-céltáblát, mint Nietzsche Richard Wagnerben, föld-ellenségében, akinek a neve túlon túl gyakran behelyettesíthető, valahányszor Nietzsche a művészről mint olyanról beszél, például *Az emberi, nagyon is emberi*ben. Fenntartásai összegzése után Mirković pontosan fogalmaz: „Aki Heidegger meghatározásaiból kiindulva akar műalkotásokat filozófiailag elemezni, csupán műfogalmának részvonatkozásaihoz nyúlhat vissza.” (81.)

A második rész célkitűzése nem is lehet ezek után más, mint Heidegger teoretikus írásainak, egyes művészetfilozófiai fogalmainak gyakorlati kontextualizálása. Mirković Heidegger költészet- és művészetfogalmát Paul Celan kapcsán tárgyalja. Ennek az összevetésnek hazánkban is van szakirodalma Bacsó Bélától Kántás Balázsra. A Geviertfogalmát, illetve Heidegger saját térértelmezését (*Die Kunst und der Raum*) pedig a neves svájci építész, Peter Zumthor teoretikus írásain és épületeinek esztétikáján keresztül ismerhetjük meg. Zumthornál olyan vonásokat találni – az anyagiség felértékelése, haptikussá tétele, üresség és fény alkalmazása, az építészeti tér helyként való értelmezése stb. –, amelyek Heidegger közvetlen hatását mutatják művészetében és gondolkodásában.

Az utolsó, harmadik fejezet visszatér az elméleti vonatkozásokhoz, és a heideggeri művészetfilozófia, illetve a „Stimmung” fogalmának zenehermeneutikai lehetőségeit veszi számba. Heidegger művészetfilozófiáját ritkán hozzák összefüggésbe a zenével. Elméleti szövegeiben elvéve fordulnak elő vonatkozó utalások, és levelezésében is csak elszórtan (vö. 129–130.). *A műalkotás eredete* alapján már csak azért is nehéz utat találni a zeneművészethez, mivel a zenemű, ellentétben a görög templommal, a verssel vagy a festménnyel, csak akkor van jelen, és csak akkor kínál fel magát hallgatójának, amikor realizálódik, azaz előadás során felcsendül és elhangzik (most tekintsünk el a Dohnányi Ernőtől, akiknek elegendő a kottakép, hogy belső hallásuk segítségével probléma nélkül apperceptálják akár a szimfonikus zenét is). A zene idő- és térbeli kötöttsége általában véve is kihívás az esztétika számára. Hans-Georg Gadamer is sok erőfeszítést tett az *Igazság és módszer*ben arra, hogy az előadó-művészet ne váljon önálló tényezővé az úgynevezett totális közvetítés során (felismerései olyan tanulságosak, hogy magába is kell szállnia mindenkinek, aki egy-egy előadóművész elkötelezett rajongója vagy megszállott lemezgyűjtő). A heideggeri művészetfilozófia keretein belül viszont kifejezetten termékenynek ígérkezik ugyanez. Amíg ugyanis a zenét hallgatják, a zenemű hangoltta teszi arra nyitott befogadóját, az akusztikus közvetítettségben pedig erőteljes zenében-, illetve műben-benne-lét valósulhat meg.

Mirković eljárása indokolt, amikor kiindulásul nem a rendszeresen kidolgozott *A műalkotás eredete* felismeréseit választja, hanem a Stimmung-elméletet. Heidegger a 20-as, 30-as és 40-es évek írásában több helyen, a *Lét és időben* pedig „A jelenvaló-lét mint diszpozíció” című szakaszban (29. §) foglalkozik a szakirodalomban egyébiránt bőségesen tárgyalt hangulattal, hangoltsággal. Terminológiájában számos alakban és változatban feltűnik a hangoltság, ami részben az auditív-akusztikus képességek köréhez tartozik. A német „stimmen” ige többek között a zenésznek vagy a zenekarnak a hangolására utal, amikor

az előadóművész a megfelelő hangmagasságot keresi, vagyis eredendően zenei metafora. Főnévi alakban és pszichológiai értelemben olyan hangulatot jelent, amely tartósabb az érzésnél vagy az indulatnál, sőt akár tárgyvonatkozás nélküli is lehet (125.) – azaz „kedély”, „temperamentum”. A hangulat (Stimmung) a *Lét és időben* a diszpozícióval (Befindlichkeit, lelkiállapot) rokon kifejezés: „Amit *ontológiailag* diszpozíciónak nevezünk, az *ontikusan* a legismertebb és legmindennaposabb: a hangulat, a hangolt-lét.”<sup>5</sup> Mirković hosszú szakaszban rekonstruálja a heideggeri „hangoltság” széles szemantikai mezejét, és gondolatébresztő kiegészítéseket tesz, helyenként még példákat is hoz. Az unalom hangulatának háromféle heideggeri típusához (lásd *A metafizika alapfogalmai*) egy negyediket illeszt. Az unalom irodalmi művek szándékolt tulajdonsága is lehet, érvel meggyőzően, amelyek performatívan bemutatják vagy kifejezetten tematizálják azt. Ivan Goncsarov *Oblomovját* és Thomas Mann *A varázshegyét* említi. Eltekintve attól, hogy – tegyük a kezünket a szívünkre – ki-ki tetszőleges irodalmi remekművekkel tudna most előhozakodni, ebben az esetben a Mann-regény aligha szerencsés választás, miután Mirković legott egy lábjegyzetben ismerteti, hogy Heidegger nagy lelkesedéssel olvasta Hans Castorp élettörténetét.

Hölderlin *Hüperiójja* és Rilke első duinói elégiájának szépségértelmezése nyomán: Heidegger egy 1937-es feljegyzésében ujjongás (Jubel) és rémület (Schrecken) bensőségességeként határozza meg a szépség őshangulatát (Urstimmung). A szépség olyan esemény, mely kényszerítőerejénél fogva lehengerli a rá „hangolt” embert. Több ambivalens esztétikai hatáseggyüttesnél vagy tapasztalatnál: őshangulatként a heideggeri hangulatelmélet fundamentumaként funkcionál, érvel Mirković (vö. 158.). Ez a szépségdefiníció már csak azért is figyelemre méltó, mert *A műalkotás eredetében* Heidegger jóformán teljesen elkerüli a „szép” esztétikai alapfogalmát. A szép(ség) ott döntően epifenomén. Funkciója másodlagos, közvetítőszerepe formális. Járulékos, az optikát felerősítő, áttetsző burok. Más szövegeiben, így a *Das Sein (Ereignis)* című feljegyzésében azonban Heidegger differenciáltan értelmezi a szépet, amennyiben önálló, részekből felépülő struktúrát tulajdonít neki. A *Vom Wesen der Wahrheit*-ben pedig a széppel való találkozás rendkívüliségét hangsúlyozza egy tömör definícióval. „A szép megragad és kiemel, olyasmí, amihez tarthatjuk magunkat, és ami egyúttal kiút, legbensőbb lendület további kérdések felé. A szép

a megkülönböztethetőség előjövetele.”<sup>6</sup> Mirković hangoltság, szépség és *ἀπουσία* (illeszkedés, összecsengés) fogalmainak közelségét hangsúlyozza a *Heraklit* címen kiadott, 1943–44-es előadásokban is. Majd értekezik a „Jubel” etimológiájáról, dogmatikán túli spirituális-vallási konnotációiról, zenetörténeti gyökereiről, összegzésében pedig kiemeli, hogy egyrészt ezzel megnyílt az út az ujjongás és rémület hangulatát elegyítő zeneművek heideggeriánus értelmezéséhez (a modernitásból vett meggyőző példája Dmitrij Sosztakovics 5. *szimfóniájának* utolsó tétele), másrészt közvetlen intertextuális-tartalmi kapcsolat van *A műalkotás eredetének* „világ és föld vitája”, valamint „a szörnyű ujjongás őshangulata” között (164.). Mirković új irányt kínál a kiterjedt Heidegger-kutatásban, amikor rámutat a hangulatelmélet adekvát zeneesztétikai alkalmazhatóságára. Ehhez két szerzőt hív segítségül: Heinrich Besselert és Günther Anderst.

Bessler (1900–1969) Heidegger közeli kollégájaként működött a Freiburgi Egyetemen, és már 1923-as disszertációjában hivatkozott annak korai előadásaira. *A zenei hallás alapkérdéseiben*<sup>7</sup> (1925) élesen megkülönböztet egymástól használati zenét (tánczene, munkás-, társasági és hitvalló dal, liturgikus zene), valamint mű-, illetve hangversenyzenét – egész érvelését ez a különválasztás határozza meg, amely ráadásul vehemens kultúrkritikai vetülettel bír. A létezővel közvetlenül érintkező (umgangsmäßig) és kollektív használati zene valódi közösségi érzést nyújt az azonos hangoltságú egyes emberek számára, és szociális funkciókat lát el, azaz – Bessler par excellence esztétikaellenes felfogásában – pozitív célösszefüggések közé illeszkedik. Ellenben az atomizált koncertlátogatók a műzene hallgatásakor passzivitásba süllyednek, így az ilyen zenemű nem több esztétikai tárgyiasságnál, öncélú és idegen a jelenvaló létől. A használati zene testileg megvalósítása (Mittvollzug) áll tehát szemben a műzene odaadó végigkísérésével (Nachvollzug) – társiaság áll szemben tárgyiassággal. Bessler nyilvánvalóan Heidegger negatív élményfogalmával kapcsolta össze a műzenét. Konceptiója persze durván leegyszerűsítő és túlzó. Mirković sem rejti véka alá fenntartásait: Bessler legitimálni szeretné a zene szociális funkcióit hangsúlyozó zenetörténeti kutatását, ezért felértékeli a populárist a művészettel szemben, miközben kérdéses marad a zene közösségkonstituáló jellege mint normatív mérce. (178–179.) Bessler sokrétű kutatási szándéka óhatatlanul is szétfeszítette a zenei hallás tárgykörére korlátozott

5 HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Bp., Osiris, 2007, 162.

6 HEIDEGGER, Martin: *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlelehre und Theätet*. Frankfurt am Main, Klostermann, 1988, 330.

7 Ránki Andrásal készített közös fordításunkban olvasható a következő szöveggyűjteményben: *A zenei hallás*. Szerk. FÜLÖP József, Bp., KRE, L'Harmattan, 2014, 28–48.; akárcsak a Mirkovićnál szintén elemzett másik tanulmány Günther Anders tollából: *A hallás fenomenológiája* (uo., 49–60.).

vizsgálat kereteit. Egy évvel későbbi, *A zeneesztétika alapkérdései* című tanulmányában alapvetően fenomenológiai álláspontra helyezkedett, de nem adta fel sem a kritikai pozíciót, sem a zenetörténet kategorikus kettéosztását. A hangoltságot, amely a *Lét és idő* szerint eleve jellemzi a jelenvaló létet (vö. 29. §), a zene pregnánsan képes kifejezni. Ez bizonyos fokig tartható állítás, ám Bessler messzemenő következtetései ismét tendenciózusnak és túlzónak bizonyulnak (187–188.). Két vizsgált tanulmánya ugyan egyértelmű terminológiai és tartalmi azonosságokat mutat Heidegger 20-as évekbeli téziseivel, de tisztán antiesztétikai nézőpontjuk, módszertani és tartalmi túlkapásaik kellő magyarázattal szolgálnak arra, miért nem tartja őket számon a zenetudomány.

Günther Anders (1902–1992), aki előbb Husserlnél, majd 1925-től Heideggernél tanult Marburgban, *A hallás fenomenológiája* című, 1927-ben megjelent tanulmányában szintén a fenomenológiából kiindulva vizsgálta a zenei hallás összetevőit és sajátosságait. Anders, mint arra a szakirodalomban is rámutattak néhányan, több ponton is sikerrel bővítette, illetve korrigálta a husserli intencionalitást. Érvélese szerint a hallás útján történő odafigyelés tárgyvonatkozása más, mint a látásé, speciális figyelmet igényel, és immanens nehézségek akadályozzák. Állítását az impresszionista, állapotzerű zene példáján igazolta. A hallgatás attentcionális módusza ugyanis ellentmond Debussy zenéjének, amely irány nélkül való, állapotzerű, és az elengedtségben realizálódik. Az akkordok párhuzamos eltolása, az ereszkedés stb., tehát ennek a zenének az el-nem-tökéltsége lényegszerű, és ellenszegül a zenei értelemben vett cselekményre és drámára való befogadói várakozásnak, a valamire való irányultságnak. Anders a *Lét és idő*re explicit módon csak habilitációs munkájában utalt. Itt a zenében-lét, azaz a befogadói magatartás három hangoltságát különböztette meg. A „feloldottság”, amely például Richard Wagner *Trisztán és Izoldája* nyomán áll elő, feloldja a hallgató saját individuumát a cél- és szubsztrátummentes keletkezés (vagyis amilyen a wagneri zene) hallgatásakor. A mozarti zene mozgásszabadsága az „oldottságot” vagy „elengedettséget” hívja elő. Végül az „eloldottság” Bach objektív, tiszta történésként jellemzett polifón hangszeres zenéjének hallgatójára érvényes, ahol a bonyolult kompozíció hangmozgásai nem rendelkeznek ekvivalens hangoltsággal az egyes ember kedélyvilágában. Nevezett zeneszerzők életművéből számos elenpéldát is említhetnék, de szorítkozzunk csak Johann Sebastian Bachra. A d-moll hegedűpartita „Chaconne”-ja egyes zenetörténészek szerint a gyász zenéje, amit Bach életeseményeivel hoznak összefüggésbe. Mások felfogása

viszont az, hogy Bach korának szellemével ellentétes szubjektív élményeket vagy érzéseket keresni műveiben. Az olyan matematikai építmények, mint a fűgák, valóban „objektív” zenék Chopin noktürnjeihez képest, de azért az (egyszerűbb felépítésű) korárelőjátékok között találunk – az általános bachi objektivitásához mérten – lírai, szubjektív, esetleg vallomásos darabokat (mint amilyen a melodikus *Herzlich tut mich verlangen*, BWV 727). A zenei stílusoknak vagy sajátos zenei nyelvezeteknek ez a fenomenológiai megközelítése ugyanakkor feltétlenül komoly eredménye Anders munkájának, még akkor is, ha nagy ívű koncepciója sok egyéb tekintetben kívánivalót hagy maga után. „Amit Bessler kritizál [tudniillik az esztétikai magatartást], azt Anders kifejezetten megerősíti. [...] A zenei tárgy Anders szerint saját mozgásérzéssel, saját időbeliséggel, valamint saját hangoltsággal és térbeliséggel rendelkezik” (204.) – olvasható Mirković összegzésében, aki szerint a két zenetudós teljesítménye felér „legalábbis néhány építőkövel a zenei hangulatok rendszeres esztétikájában”. (207.)

Mirković könyvének záró fejezetében rendszerszintű nehézségekről, rögzítetlen terminológiáról, elméretezett stilizációról beszél, ami megnehezíti egy alkalmazásorientált esztétika dolgát, ha és amennyiben számot akar vetni a heideggeri művészetfilozófiával. Nyilvánvaló, hogy nem rendelkezhet minden műalkotás a görög templommal kapcsolatban kifejtett vonatkozásokkal, és Heideggernek a görög tapasztalatok alapján álló ontológiai műértelmezése is inkább a nagy vagy kanonizált alkotásokra lehet érvényes. *A műalkotás eredete* utószavához írt toldalékban vagy hozzászólásban (*Zusatz*) Heidegger a következőképpen fogalmaz: „Az arra való ráébredés, hogy mi a művészet, teljességgel és döntően csak a létre irányuló kérdésből meghatározott. A művészet nem a kulturális teljesítmények körébe tartozik, sem a szellem megjelenéséhez, hanem abba a [sajáttá tett] eseménybe, amelyből először határozódik meg a »lét értelme« (lásd *Lét és idő*).”<sup>8</sup> A befogadó számára az ilyen műalkotás-esemény potenciális vagy legalábbis akcidentális, míg ontológiai meghatározottsága felől megőrzője számára szükségképpen esszenciális: „De ha egy mű nem talál rá a megőrzőkre, nem leli fel őket közvetlenül úgy, hogy azok a műben megtörténő igazságnak megfeleljenek, ez semmiképp sem jelenti azt, hogy a mű a megőrzők nélkül is mű lenne. Ha egyáltalán mű: mindig a megőrzőkre vonatkoztatott. Akkor is, sőt éppen akkor, ha csak vár a megőrzőkre, és megszerzi és kivárja a megőrzők betérését igazságába.”<sup>9</sup> Heidegger létinkluzív műértésében a műalkotás eminens dolog, amely jelenésére vár.

<sup>8</sup> HEIDEGGER, Martin: *Holzwege*. Frankfurt am Main, Klostermann, 1977, 73.

<sup>9</sup> HEIDEGGER: *i. m.* (1988), 103–104.