

Művészet és természettudományok összefüggéséről Oswald Spengler fő művében, *A Nyugat alkonyában*

Ha az ember Bécsben járva kilép az Osztrák Nemzeti Könyvtár kapuján, és aztán átsétál a Hősök Kapuján, egy tágas térre jut; ez a Mária Terézia tér. Tekintetét szinte rögtön két monumentális épület nyűgözi le: bal oldalon a Bécsi Szépművészeti Múzeum, vele szemben pedig, jobbról, a Bécsi Természettudományi Múzeum. A tér tervezői és megalkotói nyilvánvalóan teljes tudatossággal jártak el, amikor a tér két oldalát lezáró épületet a szépművészeteknek, illetve a természettudományoknak szentelték. Minden bizonnyal ezzel is arra kívántak utalni, hogy bár a művészetek és a természettudományok az emberi szellem működésének két – egymástól erősen különböző – válfaját jelentik, ennek ellenére valamilyen fenséges harmóniában rendezhetők össze.

Természettudományok és művészet: e két terület egymáshoz való viszonya a kultúra számos nagy alakjának elméjét mozgatta meg. S itt nemcsak arról van szó, hogy jelentős természettudósok spontán módon olykor a művészetek iránt is élénk érdeklődést mutattak – s ez volt a gyakoribb eset –, vagy arról, hogy olykor a művészek is figyelemmel kísérték a természettudományokban végbe menő változásokat – bár ez már ritkábban fordult elő –, hanem arról, hogy többen elméleti igénnyel is tisztázni próbálták a természettudományok és a művészetek kapcsolatának lényegi vonásait. Közéjük tartozott *Oswald Spengler* is, aki nagy hatású művében, a végleges változatát épp száz esztendeje, 1923-ban elnyerő monumentális alkotásában, *A Nyugat alkonyában*¹ egy nagyszabású történetfilozófia keretein belül igyekszik választ adni az említett kérdésre.

A tágabb életrajzi körülményeket is figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy Spengler esetében az elméleti tisztázás kifejezetten kedvező előfeltételekre támaszkodott. Mégpedig azért, mert Spengler egyfelől kifejezetten erős természettudományos képzésben részesült, 1899 és 1902 között több német egyetemen (Halle, München, Berlin)



Oswald Spengler, 1929
Fotó: ismeretlen szerző
© Wikimedia Commons

is matematikai, valamint természettudományi tanulmányokat folytatott, majd pedig, a végzés után, gimnáziumi tanárként több német városban (Saarbrücken, Düsseldorf, Hamburg) is ezeket a diszciplínákat oktatta.² Másfelől viszont kezdettől fogva jellemezte a történelem és a művészetek iránti intenzív érdeklődés és fogékonyság; erről tanúskodnak diákkorának irodalmi próbálkozásai is. Így személyében olyasvalakivel találkozunk, aki ugyan soha nem vált a szó szigorú értelmében vett szaktudóssá vagy

¹ SPENGLER, Oswald: *A Nyugat alkonya. A világtörténelem morfológiájának körvonalai I–II.* Ford. CSEJTEI Dezső, JUHÁSZ Anikó (I. kötet: *Alak és valóság*); SIMON Ferenc (II. kötet: *Világtörténeti perspektívák*), Bp., Európa, 1995. A továbbiakban e kiadás I. kötetéből idézünk, és a szöveg után zárójelben adjuk meg a vonatkozó oldal-számot.

² Életrajzi események vonatkozásában lásd KOKTANEK, Anton Mirko: *Oswald Spengler in seiner Zeit.* München, Beck, 1968; FELKEN, Detlef: *Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur.* München, Beck, 1988.

művésszé, ám mindkét területen beható ismeretei voltak, mint ahogy megvolt az ehhez szükséges érzékenysége is. Épp csak a megfelelő kifejezési formát, műfajt kellett megtalálnia ahhoz, hogy jelzett ismereteit és képességeit kamatoztatni is tudja. Ez végül is egy hatalmas történet-filozófiai vízió kidolgozásának formájában valósult meg; megszületett fő műve: *A Nyugat alkonya*.

Kettős előfeltevés

Spengler azzal a kettős pretencióval kezd a mű részletekbe menő kidolgozásához, hogy az egyszerre lesz bölcséleti alapvetés, másrészt egy szűkebb időfázisra, saját jelenkorára és annak lehetséges jövőjére fókuszáló koranalízis. A tényleges művalóságot illetően ez azt jelenti, hogy a szerző hol az első szempontból kiindulva kísérel meg láttatni a történelmet – és ami jelen témánk szempontjából kiemelten fontos, a természettudományok és a művészet helyét, kölcsönhatását is –, hol pedig épp fordítva, a koranalízis válik hangsúlyosabbá, s ennek csak magyarázó támasztékául szolgál a történetbölcséleti alapvetés. Spengler másrészt már a műhöz írt bevezetőben kijelenti, hogy fő célja, a „történelem előre meghatározása”, annak vázolása, miként teljesedik ki saját jelenkorának, saját kultúrkörének történeti jövője a még le nem pergett stádiumokban; e ponton a szélesebb ívű alapvetés és a koranalízis összefut egymással.

Spengler tisztában van azzal is, hogy bármely elemzés első, elengedhetetlen lépése a tárgykonstitúció. E művét azzal kezdi, hogy különállóként kezeli, élesen elválasztja egymástól a természet és a történelem világát. A történelemfilozófia a maga megszületésének pillanatában – Szent Ágoston fellépésétől kezdve datálható ez – vizsgálódásának tárgyát az isteni világhoz viszonyítva próbálta meghatározni. Később ez a viszonyítási pont egyre inkább háttérbe szorult. Az újkori gondolkodás – részben annak hatására, hogy létrejönnek, majd dominánssá válnak a természettudományok – a történeti világ önállóságát elvitatja, a természet analogonja szerint értelmezi; áthelyezi az egységes tudományelmélet keretei közé. E szemléletmód zárófejezetét végül Auguste Comte dolgozza ki. A következő etapban viszont újabb változás következik be. Ekkor az egységes tudományelméletet repesztik meg, a történeti szférát elkülönítik a természettől, a humántudományokat elválasztani igyekeznek a természettudományoktól. A történeti szférának – azon belül a humántudo-

mányoknak – autonómiát követelnek mind a módszerek, mind az értékítéletek vonatkozásában; követelik azt is, hogy egyenrangú félként tekintsenek rá. A tág értelemben vett naturalizmusból kilépve így válik autonómmá a historizmus. Ezen emancipációs folyamat első képviselője Gustav Droysen, a részletekbe menő kidolgozás pedig Wilhelm Dilthey, Wilhelm Windelband és Heinrich Rickert nevéhez fűződik. Spengler gondolkodásmódja is ebbe a sorba illeszthető bele.

A természet és a történelem elkülönítése egyfelől, a közöttük levő összefüggésrendszer feltárása másfelől Spengler esetében nem nevezhető sematikusnak, igazolására egy argumentációs rendszert is kidolgoz, ennek főbb elemei: A) A természeti világban nem fejlődik ki semmiféle benső, a történelem, a történeti szféra ezzel szemben valami benső megvalósulása. B) A történeti világot az ember mindig a „saját életére vonatkoztatva” ragadja meg, a természet értelemszerű koncipiálásába viszont nem tartozik bele az ember személyes sorsa, személyes életüde.

A történelem kapcsán Spengler rámutat arra, hogy a történelem nem azonos a közvetlenül látható empirikus történelemmel. A történelemre úgy kell tekinteni, mint egy gigantikus jelrendszerre; olyan szimbólumvilág ez, amely értelmezésre, kiegészítésre szorul. S ennek kapcsán adódik rögtön az a nyomvonal is, amely párhuzamba állítható a művészet létmódjával, a művész alkotásmódjával és a műalkotások befogadási módjával is. A történelmi létezés, amely mindig valami létrejövőt, elevent jelent, egyúttal a formaadás módja is; méghozzá olyan módja, melyben valami benső (világézés) egy neki megfelelő külső formát ölt. Ezt a formanyelvet kell megfejteni a morfológia révén.

A morfológia alapvető funkciója, hogy lehetővé tegye a történeti formaképződés folyamatába való betekintést; ennek révén látunk bele abba is, milyen a történelmi képződmények metafizikai struktúrája. Goethe, akitől Spengler saját bevallása szerint sokat tanult, a morfológiát botanikai kutatása során alkalmazta.³ Droysen,⁴ akinek műveit viszont feltehetően nem ismerte, már a történelem felé fordult a morfológia módszerével, mondván, az ember számára a történelem ennek hiányában csak pusztá maszsa. Spengler a morfológia vonatkozásában Goethehez kötődik, ezért – a természettudományos felfogás nyomait is örizve – nem a történeti formák változékonyságát és változatosságát tartja fontosnak, mint például Droysen,

³ GOETHE, Johann Wolfgang: *Die Metamorphose der Pflanzen*. Erstdruck Gotha (C.W. Ettinger), 1790. Későbbi kiadás: *Zur Morphologie*. Tübingen-Stuttgart, I. Band, I. Heft, 1817

⁴ DROYSEN, Johann Gustav: *Historik. Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen*. (1857). *Grundriß der Historik* az

első kézírásos (1857/58) és az utolsó nyomtatott változatban (1882). Hrsg. von P. Leyh, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1977. DROYSEN, Gustav: *Historika*. Ford. CSEJTEI Dezső = *Történetelmélet I–II*. Szerk. GYURGYÁK János, KISANTAL Tamás, Bp., Osiris, 2006, II., 44–120.

hanem azt a jelenséget, hogy a kialakult formák rögzülnek, s az egyes történeti struktúrákban ismétlődnek. S épp ez teremti meg az alapját annak, hogy összevevessük egymással a különböző történeti struktúrákat, azok formanyelvét. S ez az, ami lehetővé teszi, hogy olyan történeti képződmények végkimenetelét, amelyek a végnek még előtte állnak, az ismétlődő formanyelv sajátosságai, valamint egy-egy meghatározott időszakaszban való megjelenési formái alapján előre meghatározzuk.

Spengler szemléletmódjának nívuma

Spengler szemléletmódjának nívuma, lényegi összetevője, hogy történelemfilozófiájában felmondja az Európa-központú szemléletet, amely mindent Európa szemszöge, sorsa szempontjából határozott meg, valamint felmondja a történelem egyenes vonalú, töretlen haladásának elvét is. Spengler szerint a történelem kezdettől fogva – ahogy ez jellemző saját jelenkorára is – kultúrkörökben mozog; ezeken belül bontja ki, teljesíti be, majd mechanizálja, üresíti ki önmagát. Mindegyik kultúrkörnek meghatározott időtartama van (van kezdő- és végpontja). Mindegyik formanyelvében vannak rögzült, ismétlődő formák, ugyanakkor eltérő, elkülöníthető sajátosságok is. Mindegyikben van egy körön belül jellemző célirányosság és egy ezt megalapozó világérezés, amely kivétel nélkül jelen van a kultúrkörök valamennyi szakaszában, így a korai, a virágzó, az érett és a kései, pusztuló szakaszban is. Ez a világérezés organikus módon jön létre, kezdetben kötődik az értelemadó kreativitáshoz; a kései fázisban viszont már mechanizálódik, leszakad az organikus életérzéstről, s annak tényleges megélése nélkül gépies üresjáratként pörög tovább. Az organikusan létrejövő világérezést nevezi Spengler összimbólumnak,⁵ ez áthatja egy-egy kultúrkör valamennyi stádiumát és valamennyi területét (így egyebek között a természettudományokat és a művészetet is). Másrészt minden kultúrkörnek egy – csak rá jellemző – összimbóluma van.

Hogy melyik kultúrkörre milyen összimbólum jellemző, Spengler alapvetően annak a természeti közegnek a jellegzetességeire vezeti vissza, ahol egy-egy kultúrkör a maga legkorábbi időszakaszában létrejött. Vagyis, ahol az a közösség élt, amelyik a külső környezeti benyomásokat eredendően bensővé tette, a rá tartósan ható természeti benyomásokat értelemmel is bíró világérezéssé alakította (például tér- és időfogalom, a halálhoz való viszonyulás módja, istenképzet és a kapcsolódó hit-elem,

a természetismeret összetevői). Ezt a folyamatot Spengler hosszan taglalja is.

Spengler jelentőséget tulajdonít az elemzés során annak is, hogy egy-egy kultúrkör a maga útkörének melyik időfázisában van: az organikus vagy már a kései, mechanikus szakaszában. Ezeket elkülöníti egymástól, s mindkettőnek külön elnevezést is ad. Kultúrának nevezi egy-egy kultúrkörön belül az organikus, kibomló, virágzó, kreatív szakaszt, amelyben a teremtéssel, alkotással együtt megélhető még az annak alapjául szolgáló világérezés is. Termékeny táptalaja ez az időszak a művészet nagy és eredeti képzetei megszületésének és felvirágzásának, mint ahogy a természettudományok kifejlésének, majd tudománnyá érésének is. A kései fázist a német gondolkodó civilizációnak nevezi. A civilizációs szakaszban az eredeti képzetek megalkotásának lehetősége lezárul, s főleg a tudományostecnológiai fejlődés által beteljesítve, majd túlhajtva beáll a művi, a mereven ismétlődő állapot. Már csak másolnak, sokszoroznak, variálnak, ám egyre kevésbé van lehetőség arra, hogy megéljék, életérzéssé is tegyék az alapul szolgáló, továbbra is mindenütt jelen lévő világérezést. A felszíni sokféleség viszont azt a látszatot kelti, mintha a kreativitás továbbra is, sőt fokozott mértékben működne, holott ebben a fázisban az értelem már mindinkább elszivárog, az értelemadás és -keresés elsorvad. A civilizációs életforma – minden látványos gazdagsága, technikai szárnyalása ellenére – már egyenes úton van a vég felé, még akkor is, ha az agónia hosszú időszakot fog át, s a benne élők számára ez többnyire nem tudatosul.

A civilizáció fázisában az alapkritérium a hasznosság, ennek megtestesítője pedig az absztrakt pénz; az organikus lét sorvad, az organikus közösség negatív megítélés alá esik, az organikus nép szertelen, hontalan tömeggé változik, gyökereit veszti. Felmagasodnak a – kezdetben háttérből hatalmat gyakorló – cézárok, birodalmi irányítók. Hatalomgyakorlásuk kiteljesül vagy láthatóan, vagy láthatatlanul. A hasznosság szempontja, amely elhalványítja az értelemfaktort, fokozatosan ránehezül mindenre, így a természettudományokra és a művészetre is. Hatást gyakorolhat az egyes művészeti ágak, személyek történelemlátására, művészetfelfogására, tematikájára, sőt akár még az általuk használt módszerekre, eszközökre is. Mivel a civilizációs időszakaszra alapvetően jellemző az elvalástalanodás, e fázisban ritkul a vallási motívumok feltűnése a művészetben. A szekularizáció fő mozgatórugói, kiteljesítői között hatótényezőként ott vannak a természettudományok is, amelyek a természeti ismereteket

⁵ Az összimbólum és a kultúrkörök kapcsán tágabb körű kifejtés CSEJTEI, Dezsó – JUHÁSZ, Anikó: *Meditaciones filosóficas sobre el paisaje*. Salamanca, Ed. Universidad Salamanca, 2019, 292.; Uők: *Spengler's Concept of Landscape and the Philosophy of Culture = Oswald Spengler*

in an Age of Globalisation. Eds. ENGELS, David, MORGENTHALER, Gerd, MAX, Otte, Verlag Manuscriptum, Thomas Hoof KG. Lüdinghausen, 2021, 117–132.

gyarapítva az általuk kutatott világban nem Isten létének bizonyítékaira lelnek rá, hanem a világ, az élet keletkezésének, működésének másfajta forrásaira. Vitatni kezdik, hogy Isten léte bizonyítható a természettudományok módszereivel, majd állítják is ennek lehetetlenségét. Másrészt viszont erősítik azt a technológiát, amely a létrejövő eleven történelmi lét egyre művibbé tételében meghatározó szerepet játszik.

Spengler alaptételei közé tartozik az is, hogy az egyes történelmi kultúrköröknek alapul szolgáló összimbólum, világérzés meghatározza, sőt behatárolja azt is, ki mit vesz észre a természetből, az emberből, melyik ponton áll meg, hol von határt. Egyáltalán: mit tart problémának, mi az, ami problémaként felmerül, vagy fel sem merülhet.

Mint ahogy azt is, miképp viszonyul a közösség a történelmi múlthoz; viszonyul-e egyáltalán a megérteni akarás, a lényegkeresés szintjén? Meghatározza a kultúrkörökre jellemző összimbólum ezen túlmenően a művészeti alapelveket, képzeteket is: milyen építészeti, festészeti, zenei stb. elvekben gondolkodnak, mit tartanak szem előtt.

Spengler állítja, hogy egy-egy kultúrkörön belül minden dolog összefügg egymással, még az egymástól legtávolabb eső dolgok is, hiszen mindegyiknek ugyanaz a világérzés szolgál alapjául. Csak a kifejezőmód felszíni rétegeiben (természettudományos fogalmak, műalkotások sajátos metaforái, eszközei) vannak különbségek; a kifejezőmód szembeötlő eltérései (például matematikai szám mint határvonás, fizikai képlet, zenemű, festmény,

Joseph Stella,
Fénycsota,
1913–1914,
Yale University
Art Gallery,
New Haven
© Wikimedia
Commons



vers, székesegyház) viszont nem semmisítik meg azt a tényt, hogy a formanyelv kialakításában a különböző területeket összekötő, közös összetevő (világérvény) az, ami elsődleges, meghatározó. Ugyanakkor sokszor tévedünk is akkor, amikor azonosnak nyilvánítjuk különböző kultúrkörök látszólag hasonló jelenségeit pusztán az azonos szó- és fogalomhangzás, -használat miatt; s részben a töretlen haladás, a szerves, egyenes vonalú fejlődés képzetét is erre alapozzuk. Holott a látszólagos hasonlóság mögött radikálisan eltérő jelentéstartalmak, képzetek húzódnak meg.

Matematika, természettudományok, művészet

S mindez kivételül még olyan – a történeti látástól látszólag távol eső – jelenségekre is, mint amilyen a matematikai szám fogalma, amelynek a történeti kultúrától független mivoltát sokan hangoztatták. Spengler ezt írja: „Önmagában való szám nincs és nem is lehet. Mivel több kultúra van, több számvilág létezik. A matematikai gondolkodásnak – s ezzel a szám alaptípusának – indiai, arab, antik és nyugati formáját különítjük el, melyek mindegyike alapvetően sajátos és egyedi, mindegyik más és más világérvény kifejezője. Mindegyik típus egy-egy tudományosan is behatárolt érvényesség jelképe, a létrejött valamely rendjének princípiuma: e rendben valamely egyedi, semmi mással fel nem cserélhető lélek tükröződik vissza, amely pontosan e kultúrának képezi középpontját, s nem valamelyik másikat”. (110.)

A matematika formanyelve kapcsán mutat rá Spengler arra is, hogy „valamely matematikai formanyelv, valamint a vele határos nagy művészetek formanyelve között is közeli a rokonság, s van felismerhető azonosság”. (114.) S ugyanez igaz a – történetileg a matematikánál később kialakult – természettudományokra is, illetve azoknak a művészettel való kapcsolatára. Spengler így ír: „nem kétséges az, hogy valamely természettudomány formavilága tökéletesen megfelel a hozzá tartozó matematika, vallás és képzőművészet formavilágának”. (618.) A tudósok és a művészek mást és mást éreznek meg abból a nagy Egészből, amelynek gyökereit az összimbólumban leljük fel; történeti lényként másra fogékonyak tehát, de ahogy Spengler írja: „éberlétük kifejezési eszközei, bensőleg tekintve, ugyanazon formákból épülnek fel”. A „bensőleg tekintve” kifejezés itt az összimbólumra, a mindenben jelen lévő benső világérvényre utal. A matematika kapcsán Spengler mást is hangsúlyoz: „A matematika azonban túlmegegy a megfigyelésen és a részekre bontáson. Legemelkedettebb pillanataiban nem az elvonatkoztatás, hanem a közvetlen belátás, a vízió útjára lép [...] E ponton érezzük meg azt, hogy a szám lényegében rejlő titok mily közel áll a művészi alkotás titkához. A született matematikus

ezzel a fúga, a véső és az ecset nagy mesterei mellé lép, akik hasonló módon akarják – kénytelenek is – és törek-szenek szimbólumokba öltöztetni, megvalósítani, kifejezni minden dolog ama nagy rendjét, melyet kultúrájuk egyszerű emberei magukban hordanak, anélkül hogy azt valóban birtokba vennék. [...] A matematika ebben nincs egyedül, sőt az összefüggéseket illetően egyfajta hálózat bontakozik ki a szemünk előtt.” (115.)

Ha mélyebben és más vonatkozásban meg akarjuk érteni a természettudomány és a művészet kapcsolatát (jelenkorunkban is), akkor ennek feltárását más vonatkozásban is a kiinduló alapoknál kell kezdeni. Olyan fogalmakat kell első lépésben előtérbe állítani, mint: természetkép, természetismeret, természetteória, természettudomány. Spengler azzal indít, hogy spontán természetképe van már az állatnak és a gyermeknek is, ennek jellegzetessége, hogy a közelire, a közvetlenül szükségesre irányul. Az ember azonban nemcsak természeti lény, hanem mindenkor történeti lény is. S már történeti lényként tevékeny az a természettudós, aki a természet (a létrejött) világát vizsgálja, így ezt mindig egy-egy adott történeti kultúra világérvénye, szemléletmódja által meghatározva teszi, ha tud erről a meghatározottságról, ha nem. Spengler így ír: „Nem létezik *tiszta* természet. Mindegyik válfajában benne rejlik valami a történelem lényegéből. Ha az ember ahistorikus, mint a görög, kinek a világról alkotott összbonyomása egy tiszta, pontoszerű jelenben sűrűsödik össze, akkor a természetkép *statikus* – minden egyes időpillanatban önmagába zárt – lesz, vagyis szemben áll a jövővel és a múlttal. A görög fizikában az idő mint nagyság éppoly kevésbé fordul elő, mint amennyire Arisztotelész entelekeia fogalmában.” (610.) Ezzel ellentétben: „Ha az ember történeti beállítottságú, akkor *dinamikus* kép jön létre. A szám a történeti beállítottság esetében függvény. [...] csak olyasvalamit kísérünk figyelemmel, aminek – lefolyása során – múltja és jövője van.” (610.)

Spengler úgy véli, ahogy erre már utaltunk is, hogy a természetérvény egy-egy kultúrkörben az egészen korai fázisban alakul ki, s ez már több a spontán természetképnél. Méghozzá annyiban több, hogy formavilágában már ott van az észlelet értelmezése, vagyis a külső közeg benső megélése, teoretizálása is. Ugyanakkor fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a teória, így a természetteória is kezdetben mindig tartalmaz valami „hit” elemet, amely eredendőbb, mint a természetteória; s ez kivétel nélkül jellemző valamennyi történeti kultúrkörre. Sőt a világról kialakított vallási teória nemcsak hogy megelőzi a természetteóriát, hanem annak alapjául is szolgál; s ez nem csupán a legkorábbi időszakokban van így, hanem az érettség időfázisában is.

A szétválás akkor történik meg, amikor a természetet megismerni akaró ember tudatára ébred a megismerés

módszerének is, amelyet viszont azonnal a tudomány lényegi sajátosságának tekint. Így – hangsúlyozza Spengler – bármilyen furcsán hangozzék is ez jelenkorunkban, a fizika képzeletvilága kezdetben azonos a mítosszal. S messze nem olyan nagy a távolság közöttük, mint ahogy ezt a természettudományok világából visszanezve, utólag hiszik és hirdetik. A vallási teória ugyanis oly mértékben alapul szolgál minden más formának, jelnek, kifejezőmódnak, hogy valójában eredendően ez határozza meg más teóriák jellegét, határait is (lásd például a matematika célja, a számfogalom behatároltsága az egyes történeti kultúrákban). S ténylegesen a művészet célirányultságában, a művészeti ágak formanyelvében is dominánsan és mindenütt kifejezésre jut az alapul szolgáló vallási teória (építészet, szobrászat, festészet, zene). Amikor azonban a vallási érzéssel átítatott időfázist (kultúra) már felváltja a nagymérvű elvallástalanodás (civilizáció időszaka), akkor az összimbólum, az alapozó világérezés ugyan nem tűnik el, ám működése mechanikussá válik, többek számára istenképzet nélkülivé is, és anélkül működik, pörög tovább, hogy sokak számára megélt életté válna, megélt életézés is lehetne.

A nyugati (fausti) és az antik (apollóni) kultúrkör összevetése

Ahhoz, hogy jelenkorunkban is értsük, milyen viszony van a természettudományok és a művészet között, előzetesen saját történeti kultúránk és civilizációnk, ahogy Spengler nevezi, a nyugati (fausti) kultúrkör jellegzetességeivel, formanyelvével kell tisztában lenni: mi képezi ennek összimbólumát, az ebben ható alapvető és mindent formáló világérezést? Mindehhez érdemes összehasonlítani alapnak egy másik kultúrkört idevenni (az antik kultúrkör), részben azért is, mert ez már befutotta a maga teljes pályáját, nem csupán elért a végstádiumba, de agóniája be is teljesült a Római Birodalom, a császárkori Róma pusztulásával. Az összehasonlítás révén feltárulhat előttünk saját történeti kultúrkörünk sorsa és várható végállapota is. Spengler nyolc kultúrkört nevez meg és különít el, közülük az antik (apollóni), az arab (mágikus) és a nyugati (fausti) kultúrkört taglalja a legrészletesebben és a legmélyebben. Ennek oka, hogy az antik kultúrkör menete adja a legbővebb összehasonlítási alapot saját kultúrkörünk és saját jelenkorunk megértéséhez, másrészt az, hogy megítélése szerint az arab kultúrkör még nem futotta be a saját teljes pályáját.

Az antik kultúrkör

Az antik kultúrkör eredendő, tartós természetbenyomása, alapélménye a sziget, az Égei-tenger sok-sok szigete és

hegyfoka. A sziget, amelynek éles kontúrja van. A sziget, amely körbejárható. A sziget, amelynek testisége teljes egészében kitapintható. A sziget, amelynek minden darabja látható, érzékelhető, ha erre szándék és erőfeszítés irányul. A szigeten ugyanis minden feltárul, ha az ember végére akar járni a dolgoknak. Sőt, a sziget testisége egy idő után már akkor is érzékelhető, ha nincs konkrét körbejárás. Ez határozza meg később az antik világérezést, amely létrehozta az ő természetteóriájukat (a közelség fizikája, statika) és az antik művészet sajátos jellegét is; mindkettőben érezhetően ugyanaz a világérezés, ugyanaz a benső formálóerő működik. „Az antik világérezés számára a lét az egyedi test, melynek lényege feltárul a fényben; alak nélkül nincs létezés, ez az, ami szükségszerű; az istenek is tökéletesen megformált testek, ami ezen kívül van, az lényegtelen. Az antik szubsztanciafogalom a megformálódót jelöli. [...] Az istenek testek, a legtökéletesebb fajtájú szómaták; a szómaéhoz pedig – a matematikai szóhasználatban éppúgy, mint a fizikai, jogi és költői nyelvben – hozzátartozik a pluralitás.” (632.) E világérezés számára csak a konkrét dolgok – a családi tűzhely, a kapu, az egyedi erdő, ez a folyó s az a hegy – sűrűsödnek lényé. (598.) A görög a látható lét lényegére kérdez rá, ebből a láthatóságból kiesik a múlt és a jövő, marad időszakaszként a zárt, belátható jelen. A görög ember számára az atomok is miniatűr formák a láthatóság minimumával. „Mindaz, amiben ott a messzeség, mindaz, ami a határtalanság és a testetlenség benyomását kelti, s ezért e teret, mint létezőt, mint isteni elemet bevonná az átértett természetbe – mindez kimarad az antik mítoszból, amiképp a felhők és a látóhatár is – melyeket csak a barokk tájképek [fausti (nyugati) kultúra] ruháztak fel értelemmel és lélekkel – teljes egészében hiányoznak a háttér nélküli antik freskókról.” (635.) „Az antik ember »természete« legmagasabb rendű művészi szimbólumát a meztelen szoborban lelta meg” (625.), amelyet a háttérről már teljes egészében eltávolított, így az körbejárható, fedetlen, s a szem számára mindent a legtökéletesebb formában kínál fel.

Az antik ember számára fontos a közelség, a láthatóság, az „istenek éppúgy helyhez kötöttek, mint valamely szobor, városállam vagy egy euklidészi test”. (635.) S „az antik politeizmus számára az idegen istenek szintűgy valószínűs istenek voltak, ha azokhoz képszerű megjelenítést lehetett kapcsolni.” (635.) Létezésüket tehát nem tagadták idegenségük ellenére sem; birodalmi hódítás után legfeljebb a kultuszukon, annak módján változtattak, vagy a hierarchiában sorolták őket lejjebb. Az antik kultúrkörben az ateizmus is legfeljebb annyit jelentett, hogy az isten azon a szent helyen halott, lokálisan nem található, de a számukra ismert tér egészét ettől nem fosztották meg. A Római Birodalom szintén az antik kultúrkör része, annak civilizációs időszakasza. E birodalom szemlélet-

módjában továbbra is meghatározó a testi beláthatóság. A görög előzményekhez azonban (s főleg a császárkorban) dominánsan már a gazdag technológia, a technikai másolás, sokasítás, variálás, gyűjtögetés szintjén viszonyulnak, ám mindkettőben ugyanaz a világerzés munkál. E világerzésen és képzeten azonban már repedéseket nyit a Római Birodalom által meghódított vagy abba később beáramló közösségek másfajta természet- és világerzése. A másfajta világerzést azonban a rómaiak barbárnak, idegennek minősítik. Igyekeznek, amíg erre módjuk van, önmaguk és az idegenek közé határvonalat vonni, elkülöníteni azt a másikat önmaguktól, akár egy testet.

A nyugati (fausti) kultúrkör

A nyugati (fausti) kultúrkör közössége – eltérően az antik kultúrkörtől – a maga eredendő, tartósan ható természeti benyomásait a legkorábbi időszakban a végtelen tereken vándorolva szerezte meg. Számára a végtelen, határtalan tér lett azonos az egyáltalában vett léttel. A végtelen tér hatására kialakuló világerzés később is folytonosan terjeszkedésre ösztönöz; korlátok megtapasztalása esetén viszont azok ledöntésére, uralására. Ahogy Spengler írja: „A fausti ember »természete« a határtalan tér dinamikáját s a távolság fizikáját hívta életre.” (598.) Ehhez pedig „az erő és a tömeg” elképzelései tartoznak. A mozgás elképzelésében mindig ott van az irányenergia, nélküle a természeti folyamatok el sem gondolhatók. A természetismeretben „annak lehetőségét firtatjuk, hogy mi módon lehetünk úrrá a létrejövés láthatatlan hajtóerőin. [...] ez a természet erőszakos faggatása: a módszeres kísérlet.” (598.)

A fausti világerzés (nyugati kultúrkör) számára a látható csak látszat. Ez a világerzés afelé visz, hogy „fizikusként a tulajdonképpeni lényeket, foglalatot kell feltárni, a tiszta és hatékony teret, mely az egyáltalában vett lét. A látszat ellen irányuló szkepszis erős, de ez a szkepszis nem érinti a teret, a tér magasabb rendű fogalom. A nyugati szubsztanciafogalom a *mozgatandót* jelöli.” (624.) Ennek megfelelően az atomok az antik világerzés számára miniatűr formák, viszont „a nyugati, a fausti kultúra számára minimálkvantumok. [...] A dinamikus kvantum olyan kiterjedés, melynél eltekintünk mindennemű érzéki minőségtől, amely kerüli a látás- és tapintásérzéssel való mindennemű kapcsolatot, s melynél az »alak« kifejezésnek semmi értelme sincs. [...] A nyugati fizika atomjai – melyeknek oszthatatlansága egészen más értelmet hordoz – a zene figurációihoz és témáihoz hasonlítanak. »Lényegük« a rezgésben és a sugárzásban merül ki.” (602.)

S itt térünk vissza arra a korábbi megjegyzésre, melyet Spengler többször is hangoztat: a nyelvnek, a nyelvhasználatnak nem csupán feltáró, hanem elfedő, összezavaró jellege is lehet. „Amit az összehasonlító filozófia mosta-



náig – pontatlanul és zavarosan – az »anyag« szóval adott vissza, az az egyik esetben alak, a másikban pedig az erő szubsztátumát jelenti. [...] E ponton Isten érzése, egy *értékérés* szólal meg. Az antik Istenség a legfőbb alak, a fausti pedig a legfőbb erő. [...] Az apollóni (antik) világerzés számára az alakatlan, a faustinak pedig az erő nélküli szubsztancia istentelen.” (625.)

Ezzel hozható összefüggésbe az Isten erejét tudományos módszerekkel bizonyítani vagy cáfolni akaró kérdések gyakorisága is; és a bizonyítás sikertelensége nyomán az „Isten nincs” típusú állításoknak a végtelen tér egészére való vonatkoztatása. Az „Isten van” típusú állításból nem vonható ki a „hit” eleme; ha ez halványul (civilizációs fázis), akkor gyengül az „Isten van” állítás autentikussága is, valamint a hozzá kapcsolható erőcentrum befolyása minden más területre (így például a természettudományokra és a művészetre is). Ez tűnik fel a nyugati kultúrkör elvont istenképében, amely az e történeti kultúrkörre jellemző sajátos térérzékeléshez kötődik. Ez jelenik meg a matematika és a természettudományok formanyelvében is. „A »lebegés« szó – melyet antik dolgokra alkalmazni merő értelmetlenség volna – a fausti kultúrában egyaránt fontos a zeneelméletben, az olajfestészetben s a barokk dinamikus fizikájában.” (622.) Itt a távolság, a messzeség fizikája van jelen.

Az újkorban – a tudományos módszerre való rálatálás után – a dinamizmus érvényesül az analízisben is; ez megnyilvánul a dolgok részekre bontásában, ám nem csupán a látható határokig, hanem azon túl is. Spengler – a térről szólva – különbséget tesz a tér és a megformált kifejezéstér fogalma között. A tér a pillanatnyi érzéki jelen. A megformált kifejezéstérben viszont már benne van azon időélmény is, amely a pillanatnyilag látotthoz hozzákapcsolja az időt is. Beengedi az időt a térbe, hol a vallásos rítuso-

Umberto Boccioni,
A kerékpáros
dinamizmusa,
1913,
Gianni Mattioli
gyűjtemény,
a velencei Peggy
Guggenheim
Gyűjteményben
© Wikimedia
Commons

kon, hol a művészi kifejezésformákon keresztül. Ugyanakkor a megformált kifejezéstérben ott van az embernek az érzéki jelen teréhez való alapviszonyulása azzal együtt, hogy minden erőfeszítése ellenére sejti: a kifejezéstér és a tér nem fedi le pontosan egymást. E különbséget (tér és kifejezéstér eltérése) Spengler szerint egyedül az antik kultúra nem ismeri, mert térről alkotott képében a tér és megformált kifejezéstér lehetséges viszonyainak egyik szélsőséges variációja tűnik fel, vagyis a teljes azonosságuk. A kora antik közösség úgy vélte: a kifejezéstérben a tér minden eleme, porcikája megjeleníthető – vagy a tér már eleve így adja, így kínálja fel a szemnek magát. Az antik kultúrkör közössége – hogy minden vonatkozásban elérje az őt övező szigetvilág látványképéhez való hasonlóságot – mindent körbe akar keríteni. S mindent úgy körbe akar csónakázni, ahogy azt a pillanatnyi érzéki jelenben is megteheti.

A nyugati kultúrkörben viszont ilyesfajta szemlélet már a legkorábbi időszakban sem alakult ki. A végtelen síkságot nem lehet bekeríteni, nem lehet teljes egészében kifejezni, mindig marad valami kifejezhetetlen maradék. S e felé lehet újra és újra közeledni. Aztán meg lehet tapasztalni azt is, hogy minden egyes új megismeréssel új ismeretlenek is színre lépnek. A végtelen tér érzetében bevont időélmény a nyugati kultúrkörben a végtelen idő képzetével párosul (időképzet a tér analógiájára).

Mint ahogy folytonosan jelen van a törekvés a határok oldására is. Felismerik, hogy határbontásnak új lehetőségei adódnak, ha az egyes tudományterületeket elkülönítik egymástól (specializálódás, aprózódás); ennek jegyében célirányos eszközöket fejleszthetnek ki (szakirányú ismeretekkel alátámasztva). Később a végtelenítésnek ismét más módjai adódnak, például amikor a korábban elválasztott szaktudományi területek és azok specifikumai (például biológián túlmutató geológiai nézőpont, orvostudománnyal kombinált fizikai törvényekre épülő eszközrendszer és gondolkodási forma stb.) nem elkülönülnek, hanem összecsúsznak. És ezek a folyamatok hatnak a művészeti ábrázolásokra is.

Jelenkor, koranalízis, jövőkép

Saját jelenkorában (nyugati kultúrkör, XX. század eleje) a természettudományokat és azok lehetséges jövőjét Spengler így jellemzi: A tudomány győzni akarását mutatja „az egzakt tudományok, a dialektika, a bizonyítás, a tapasztalat és a kauzalitás kultusza”. (667.) Ugyanakkor azt állítja, hogy az eljövendő időszakban egy újra fellendülő „bensőségesség” ezt majd felülmúlja. Az egzakt tudomány ugyanis a maga kérdésfeltevéseinek, illetve módszereinek finomítása révén vesztébe rohan. A múltban megvizsgálták az eszközeit, utána a hatalmát, végül ezt

teszik majd történelmi szerepével is. Mindennek a vége viszont az lesz, hogy az ember belefárad a tudományokba, azok kultuszába, önmagától idegennek érzi, lemond a bizonyításokról, hinni akar, nem pedig kritika tárgyává tenni mindent. „A kritikai kutatás már nem lesz szellemi eszmény”. (667.) Az ember félretolja a könyveket, nem nő fel hozzájuk, így azok nem válnak elevenné, a tudományos kutatók pedig egyre beszűkültebbek lesznek. A nagy mesterek, a nagy, eredeti képzetek mesterei Spengler szerint már meghaltak, a „fényes utóhad decrescendóját éljük” (668.); a korábbiaknál fontosabb az elrendezés, a meglévő összegyűjtése. Az egyes tudományok mind gyorsabban közelednek egymáshoz, a természetképből egyre inkább kiiktatják az emberit, felerősödik a szkepszis. Ez azonban már nem az alkotó ember átmeneti szkepszise, amely a megismerési cél felé vezet; szkeptikusan szemlélik immár a tudományok lehetőségeit is (fokozódik a bizonytalanság, plasztikusan mutatja ezt a statisztikai módszerek diadala is, ezek már csak valószínűségek megállapítására törekcsenek). A tudomány sok alapelve megkérdőjelezhetővé válik, kiderül, hogy azok csak a testek kifelé zárt rendszerére vonatkoznak; látszik ugyanakkor az is, hogy itt mesterséges lehatárolásról van szó. Ezzel együtt az eredendő képzet (összimbólum, átfogó szimbolika) nagy stílusa is lezárult immár, jön helyette az iparszerűség (a kisszerűség stílusa), az iparszerű hipotézisgyártás, az iparszerű kísérleti technika. (660.)

A bölcsességet elsodorja az intelligencia. Az intelligenciát Spengler mindig a hűvös, gyökértelen tényérzéssel hozza kapcsolatba, amely a civilizációra kifejezetten jellemző. Ez csúcscsododik ki manapság a mesterséges intelligencia létrejöttében, amely sok praktikus, racionális célt az embernél gyorsabban, hatékonyabban old meg, ebben már fölébe nőni látszik az embernek.

Az előbb – a tudományok kapcsán – vázolt folyamatot ki lehet terjeszteni a művészet jelenkorára és lehetséges jövőjére is. A nagy (eredendő) képzetet megjelenítő nagy stílus a végét járja; az impresszionistákat követő művészet Spengler szerint már a hanyatlás jeleit mutatja. Ennek egyik tünete a dekonstrukció, amely az individualitás (az alak, a személyiség, az egyértelműen beazonosítható mondanivaló) maradékától is megfosztja az ábrázolandót; a határokat és a vizuális nézőpontokat változtatja folytonosan: az életet erőként mutatja be. Ott van élet, ahol ez az erő érezhető. Aminek nincs igazolható ereje (lásd istenképzet, misztikum, a formában megmutatkozó maradátság, cáfolhatatlan alapelv...), az elhomályosul, nem vonz. Eredeti képzetek hiányában korábbi képzeteket utánoznak s próbálnak meghosszabbítani a további tördelés útján; másrészt az eszközök tárházát, vegytárát sokasítják, de ez csak a felszíni gazdagság, csalóka sokaság, iparszerű utángyártás.

A művészetbe egyre inkább beviszik a tudomány specifikumait is. Megjelennek az újszerű módszerek a végtelenség tereinek megsokszorozására, például hibrideket hoznak létre, összecsuátatnak különböző tér- és ábrázolássíkokat. Csak egy-két példa erre: itt van például az a hangvideó, amelyben a *Globale* című kiállításon (Karlsruhe, 2016) Ikeda Ryoji japán zeneszerző és képzőművész matematikai, fizikai ábrákkal, képletekkel hozta összefüggésbe a hangokat. Vagy utalni lehet arra az installációra, amikor egy japán építész, Kondo Tetsuo – stuttgarti mérnökök közreműködésével – mesterséges felhőket hozott létre, azokat az emberekhez egészen közel hozta, majd bemutatta szétporlásuk egyrészt fizikai, másrészt művészi ábrázolt, és így mégiscsak a végtelenbe emelő folyamatát.

A racionalitás erősebben érvényesül (számítógépes tervezés), például napjaink legújabb fejleményében: a mesterséges intelligencia képes egyes stílusokat utángyártani, nem csupán imitálni, hanem látszólag valami újat is kreálni, de mögüle már hiányzik az ember, aki ezt megéli. Az életérzést a gép kisajátítja magának; a világérzést, hiszen beletáplálták, még ismeri, de már csak mechanikusan gyártja. Mondhatnánk, hogy forgácsokból épít; a valódi művészt legyalulja és kiiktatja, a valódi művészt feleslegessé teszi, lehetőségeit elorozza. A könnyűség ígéretét ígéri az embernek, aki viszont az emberi bensőben egyre inkább ráérez arra, hogy nem csupán gazdagították, könnyítették az életét, de meg is fosztották az emberi élet lényegét kitevő érzéstől. Persze mindez úgy megy végbe, hogy kezdetben alig észrevehető, amikor pedig már domináns, nincs valódi kiút.

Itt jegyezzük meg, hogy Szerb Antal, aki irodalomtörténészként Spengler hatása alá került, és ezt az általa írt világirodalom-történetben is érvényesítette, íróként meghökkent, amikor a művészet sorsa vonatkozásában a megjövendőlt tragikus végkifejlettel, a lehetőségek redukálódásával szembesült. A művészet ilyesfajta ellehetetlenülését íróként már nem tudta elfogadni.⁶ És épp ennek kapcsán – figyelembe véve az úgynevezett nyugati kultúrkör elkülönítő sajátosságait is – kell utalni egy másik fontos mozzanatra.

A nyugati kultúrkör összimbóluma a végtelenség, a messzeség meghódításának vágya és szenvedélye (minden lehetséges irányban és dimenzióban). A végtelenség ilyen típusa viszont egyetlen más kultúrkörben sincs jelen.

A tagadás – amely a különböző kultúrkörökben, azok civilizációs szakaszában felerősíti az elsorvadást – rombol a nyugati kultúrkörben is. Másrészt viszont – e kultúrkör civilizációs szakaszában – hatékony módja ez a végtelenítésnek is, vagyis azon világérzés kifejezésének, amely legfőbb alapjául szolgál a nyugati kultúrkörnek. A tagadás is végtelenít, csak épp ellenkező irányba mozdul, s onnan nézve old határvonalakat akár saját korábbi teremtményei között is; ugyanakkor ennek révén megnyitja a teremtés új síkjait is.

A művészet kivételes sajátossága a nyugati (fausti) kultúrkörben

Spengler más helyütt azt írja, hogy számára valamely műalkotás értékét az adja, hogy az a valóságról szóló képzet-e, azzal hoz-e kontaktusba vagy sem. S ha így gondoljuk át az előbb említett folyamatokat, elmondhatjuk, hogy egyedül a nyugati kultúrkör az, amelyre igaz, hogy a dekonstrukció (akár annak művészi válfaja) nem csupán tagadás, hanem egyúttal egy világérzés kifejeződése is, mégpedig a messzeség uralásának egyik formanyelve. A művész – mint a civilizációs szakaszban élő történelmi lény – ezt éli meg: a messzeség, a végtelenség uralása korábbi módjának széthullását. A széthullás, a bizonytalanság azonban egy új végtelenség felé is visz. S a végtelenség érzésével (világérzés) együtt járó életérzés megélhetősége nem tűnik el úgy a művészetben, ahogyan ez megtörténik a történelmi szféra más területei esetében. Ennyiben – a művészet síkján – a hanyatlás reprezentálása és annak sokszínű eszközrendszere, módszere mégsem tekinthető abszolút hanyatlásnak. Megvan a létjogosultsága, értéke még akkor is, ha eszköztárának szokatlansága miatt sokan már feleslegesnek, értéktelennek vagy művészetidegennek érzik. S ez köthető másfelől ahhoz a jelenséghez is, hogy a nagy, eredeti művész újra és újra megeleveníti önmagában nem csupán kultúrköre világérzését, hanem a hozzá kötődő életérzést is. Így műve nem csupán mechanikus utánzat, hanem a megélt széthullás organikus kifejezőmódja, organikus végtelenítés is.

Meggyőződésünk szerint talán épp ez ama kivételes pontok egyike, amelyben a művészet képes túllépni tudomány és művészet azon lényegi összetartozásán, amelynek felismerése és kidolgozása – a fő vonalakat és a részleteket illetően – Spengler fő művének egészen végigvonul.

⁶ Ennek kapcsán lásd CSEJTEI Dezső – JUHÁSZ Anikó: *Oswald Spengler élete és filozófiája*. Máriabesnyő, Gödöllő, Attraktor, 2009, 501.; továbbá e kötet Szerb Antaltól is szóló fejezetét: 402–417.