

A művészetfogalom változástörténetéről a „hosszú” XIX. század művészetfilozófiai és esztétikai diskurzusában

A két és fél évszázadot átfogó európai modernitás kezdetekor az emberi valóság transzcendenciájára alapított, a XVIII. századig uralkodó narratívája helyébe fokozatosan a valóság immanens és racionális narratívája került, az értelemteremtő Isten helyébe az ész lépett, és lassan felbomlott a kizárólagosan transzcendensen megalapozott világban való hit. Jürgen Habermas német filozófus szerint „a 18. századi felvilágosodás filozófusai által megfogalmazott projektuma abban rejlik, hogy mindenkori önértelmezésükben semmitől sem zavartatva fejleszti az objektíváló tudományokat, az erkölcs és jog univerzalizisztikus alapjait és az autonóm művészetet, [...] a felvilágosítóknak még megvolt az a szertelen elvárásuk, hogy a művészetek és a tudományok nemcsak a természeti erők ellenőrzését segítenék elő, hanem az emberek világ- és önértelmezését, az erkölcsi haladást, a társadalmi intézmények igazságosságát, sőt egyenesen az emberek boldogulását is előmozdítanák. Ebből az optimizmusból a 20. század nem sokat hagyott meg.”¹ A felvilágosítók e tervezete a kora modernben, a „hosszú” XIX. században elindított egy olyan programot, amely a fejlődés három öntörvényű területét jelölte meg, az objektív tudományt, az univerzális moralitást és az autonóm művészetet.

A művészetfogalom változástörténetének legfőbb fordulópontja ezzel párhuzamosan zajlott. A XVIII. század közepétől lassan felbomlott a művészet fogalmi lényegének valamely külső metafizikai és/vagy transzcendens szubsztanciával (például az antikvitás platóni ideáival, a középkor isteni világeszméjével) való ontológiai megalapozása, és egy radikálisan új tendencia, a művészet autonomitásának lassú és fokozatos kibontakozása vette kezdetét.² A művészet öntörvényűségének, önállóságának mindenkori fel- és elismerését a premodernben még

a művészetfilozófiai és az esztétikai diskurzus is képes volt befolyásolni, míg a XX. századi modernben sokkal inkább a művészet evolúciója.

A művészet autonomitásának kibontakozása³ – az önállóságra igényt tartó filozófiai diszciplína, a logika és az etika testvértudományának, az esztétika névadójának és tárgykörének meghatározójával – Alexander Gottlieb Baumgartennel (1714–1762) kezdődött, aki a művészetet az érzékiség fokán megálló, de ott mégis tökéletes megismerést nyújtónak vélte a szépség és az igazság összefüggésrendszerében.⁴ Immanuel Kant (1724–1804) érvelésében a szépség kategóriáját kitágítva, azt a művészetben létrejött esztétikummal, így az alkotás során megteremtődő, az adott műben érvényesülő esztétikai eszmével azonosította, és az „erkölcsileg jó szimbólumaként” értelmezte. A művészet hatásának eredményeképpen a befogadó „megnemesedettnek” érezheti magát, teljes egészében embernek és szabadnak, mivel esztétikai tevékenységében felfüggesztette a van világára jellemző törekvéseit – természeti szükségyszerűségeit vagy éppen pusztá érzéki érzeteit – és az önmagáért való szépet (valamint a fenségest) szemlélheti: a „reflexió öröme” révén a művészetet az ember morális jobbítása eszközének és szellemi kultúrája előmozdítójának vélte.⁵ Követője, Friedrich Schiller (1759–1805) szintén a művészet autonómiáját hangsúlyozta, aki szerint a „művészet az, ami saját maga ad szabályt önmagának”, feladata pedig az abszolút formalitás és az abszolút realitás kettőssége által jellemzett szépség létrehozása. A szépség eszményében az ember eljuthat az igazság megértéséig, önmaga harmonikus és szabad megvalósításáig, mégpedig „játékosztöne” legnemesebb formája, a művészeti tevékenység révén, az „esztétikai állapotban” levéssel.⁶

¹ HABERMAS, Jürgen: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor*. Ford. NYIZSNYÁNSZKY Ferenc = HABERMAS, Jürgen – LYOTARD Jean-François – RORTY, Richard: *A posztmodern állapot*. Szerk. BUJALOS István, ford. ANGALOSI Gergely et al., Bp., Századvég, 1993, 163–164.

² Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A művészetfogalom változástörténetének főbb álmásairól a filozófiai, művészetfilozófiai és az esztétikai gondolkodásban – Platóntól Hegelig* = *Magyar Művészet*, 2024, 6. sz., 36–40.

³ Uo., 40–44.

⁴ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Esztétika*. Ford. BOLONYAI Gábor, Bp., Atlantisz, 1999

⁵ KANT, Immanuel: *Az ítélelő kritikája*. Ford. PAPP Zoltán, Szeged, ICTUS, 1997, 230. (43. §.), 232. (44. §.), 284. (59. §.)

⁶ SCHILLER, Friedrich, *Válogatott esztétikai írásai*. Szerk. VAJDA György Mihály, ford. SZÉKELY Andorné, SZEMERE Samu, VAJDA György Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1960, 173., 186., 221.

A XVIII–XIX. század fordulóján és első harmadában a német filozófiai idealizmus olyan metanarratívákat hozott létre, amelyek magától értetődő narratívája lett a történelem teleologikus felfogása: a fejlődéselvű haladás. Metafizikus gondolkodásmódjukban, a van és a legyen két világában a művészet, a tudomány, az erkölcs, összességében a szellemi alkotás a halhatatlanra, az örökkévalóra, az univerzálisra irányult, mégpedig egy „tökéletességeszmény” folytonos haladásában, amelyben benne foglaltatnak a „messianizmus szilánkjai” is,⁷ a művészet megváltó jellege. (A metafizikai gondolkodást Jürgen Habermas nyomán értelmezem, aki metafizikainak nevezi „a filozófiai idealizmusnak Platónhoz visszanyúló gondolkodását, amely Plótinosztól és az újplatonizmustól Ágoston és Tamás, Descartes, Spinoza és Leibniz filozófiáján át Kantig, Fichtéig, Schellingig és Hegelig terjed.”⁸) A művészetre levetítve a jénai kora romantikus művészetbölcselek metafizikus művészetfilozófiájukban – a Schlegel-testvérek, a fiatal Schelling és Novalis – a lehető legszélesebben értelmezték a művészet fogalmát és hatását, annak ember- és társadalomformáló jellegét, mivel a művészet az, amely a legsokoldalúbban képes a személyiség harmonikus fejlődését védelmezni és biztosítani. A művészet egyaránt hordozza a szépet, a morálist, a szellemi és a transzcendens lényegét, az ember és a világ közötti diszharmonia egyiketlen kiegyenlítési módjaként és eszközeként.⁹ Friedrich Schelling (1775–1854) művészetfilozófus szerint a művészet a tárgyiasított, „objektívvá vált” eszméket ábrázolva és azt „visszatükrözött képek” útján kifejezve az „egész embert” juttatja el „a legmagasabb rendűnek a megismeréséig”. S mivel a művészet eszméket ábrázol, amelyek „prototípusokként” Istenben lakoznak, így Isten „minden művészet közvetlen oka”.¹⁰ Schelling érvelésében a transzcendens narratívához tért vissza, miként a jénai művészetbölcselek a művészet messianisztikus felfogásához. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) metafizikus filozófiájában minden természeti és társadalmi jelenség, így a művészet ontológiai alapja az abszolútum, a „világ-szellem”, az „abszolút eszme”. A történelmet – a haladás a szabadság tudatában elvvel megalapozottan – a „vezéreszmék” dialektikus önkifejlődéseként és fokozott tökéletesedésének láttatja, az Abszolút Szellem önmegismerésének teleologikus folyamatának, amelynek során a művészet a szemlélet formájában ismeri meg önmagát, a vallásban képzet formájában, a filozófiában pedig fogalmi formában. A művészetnek mint a szabad szellem alkotásának lényege: a tartalom, az eszme, valamint az eszme formá-

jának, érzéki, szemléletes alakjának kiegyensúlyozott egy-
sége, legfőbb eszménye pedig a szép, amely a valóságban



Friedrich
Wilhelm Joseph
Schelling,
1848
© Wikimedia
Commons



Georg Wilhelm
Friedrich Hegel,
Friedrich
Wilhelm Bollinger
metszete
© Wikimedia
Commons

⁷ HABERMAS: i. m. (1993), 152–153.

⁸ Uo., 181.

⁹ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: „...a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja...” A jénai kora-romantikus művészetfilozófusok egység-elvéről

= Mikes International. Hungarian Periodical for Art, Literature and Science, 2013, 4. sz., 30–36.

¹⁰ SCHELLING, Friedrich: A transzcendentális idealizmus rendszere. Ford. ENDREFFY Zoltán, Szeged, Lectum, 2008

a művészet által ölt formát és nem a természetben.¹¹ Ha azonban a művészet betölti saját történeti célját, és ön-maga filozófiájává lesz, ebben az értelemben jelene már a múlté, jövője pedig a filozófiában való feloldódás.¹²

A felvilágosodás tervezeteként elindult, majd a kora romantikus és a klasszikus német filozófiai idealizmus metafizikus gondolkodásmódjában kibontakozó, autonóm művészetfogalom szépségközpontúsága mellett a jó, az igaz és az eszme megjelenítését vélte a művészet fogalmi és egyben belső lényegének, egyúttal bízva a művészet ember- és társadalomjobbító, nemesítő hatásában. Hegel után (bírálván, követve vagy éppen korrigálva nézeteit) az esztétikai gondolkodás egymással szemben álló irányzatokra bomlott, egyúttal megkezdődött a különböző esztétikai paradigmák különválása. E folyamat Arthur Schopenhauerrel (1788–1860) vette kezdetét, aki életfilozófiájában elutasította a német idealizmus Hegelig ívelő teodíceáját és „edeskés” metafizikáját. Ugyanakkor elfogadta a kanti jelenségvilág és a magánvaló világ kettősségét. Alaptétele: „A világ az én képzetem”, amely fő művének, *A világ mint akarat és képzet* (1819) első mondata. Életfilozófiáját „az óind vallás, a védikus irodalom, főként a régi »upanisadok« szellemében egy olyan metafizikává igyekszik kiépíteni, amelyből hiányzik az abszolútum fogalma és a gondviselő Isten képzele”.¹³ Úgy vélte, hogy felfedezte a végső realitást, az akaratot, amelynek nincs célja, nem is észszerű, csupán egy vak törekvés, azonban mégis a mindent mozgató és átható erő, amely nemcsak az élő, de az élettelen természetet is irányítja egyfajta irracionális hatalomként. A képzetek mögött, Maja fátyla mögött nem az intellektus működik, hanem az akarat, amely az emberben ösztönként uralkodik, mint például a szexuális ösztön, vagy az, hogy az ember mindent alárendel a saját testi jólétének, tágabban az emberi egoizmusnak. Schopenhauer szerint a filozófiának ősi tévedése, hogy az embert az értelem vagy az ész vezeti, mivel lényünk legmélyebb bensője az akarat, az értelem pedig ennek csupán pusztá szolgáloja. Az élet tudattalan akarása űz bennünket, amely legtisztábban a nemzés aktusában ölt testet.¹⁴ Az akarat velejárója pedig az állandó kielégítetlenség-érzettel együtt járó vágy, egy állandósult vágyakozás. Ily módon a kívánságok, a reménykedés és a fenyegető félelmek miatt nem érhetjük el a tartós boldogságot, ezért az élet egy állandó szenvedés, egy értelmet vesztett lét. Az élet

így szükségképpen rossz, amelyből a kilépés nem bűn, hanem annak megértése, hogy a lélek nem halhatatlan. A világban való szenvedéstörténetből különböző módon lehet kiszabadulni, amelyek közül kiemelt szerepet tulajdonított a buddhizmusnak, melynek célja a teljes akaratnélküliség kontemplatív állapota, a teljes megsemmisülésben való részesülés. Akaratmetafizikájának végszava ezzel egybecsengő: „Előttünk nem marad más ilyen kép, csak a semmi.”¹⁵ Azonban a kontemplációnak más útja is van, mégpedig a művészet, amely „kiragadja kontemplációjának objektumát a világ menetének folyamából. [...] megállítja az idő kerekét: [...] objektuma csakis lényegi, az idea”.¹⁶ A művészet kilép és kilépteti az embert a mindennapi életből, felfüggeszti az élet tudattalan akarásának „rabszolgamunkáját”, hiszen az akarás űzésétől hajtva az élet csupán „feladat, munka, melyet el kell végezni, és ezért rendszerint folytonos küzdelem a szükség ellen. Ezért mindenki azon van, hogy túlhaladjon és átevezzen rajta, amint lehet: úgy végez az étellel, mint rabszolgamunkával, melylyel tartozott.”¹⁷ A művészet által nyújtott kontempláció: feloldódás a szemléletben, az individualitás elfelejtése, pillanatnyi megszabadulás „az akarat sivár kényszerétől”,¹⁸ egyúttal az akarat által irányított élet, a szenvedéstörténet átváltoztatása az élet színjátékává: „Ha az egész világ mint képzet csak az akarat láthatósága, akkor a művészet ennek a láthatóságnak az értelmezése, a *camera obscura*, mely a tárgyakat tisztábban mutatja, hozzájárul áttekinthetőségükhöz és összefoglalhatóságukhoz, színjáték a színjátékban, színpad a színpadon...”¹⁹ A művészet így hozzásegíthet egy fájdalom nélküli állapothoz, kigyógyíthat a szenvedéstörténetként megélt életből, egyfajta „életelixírként”.²⁰

Schopenhauer pesszimista életfilozófiáját és művészetfelfogását három évtizedig csend vette körül, majd a XIX. század második felében már a legnépszerűbb és legismertebb filozófus volt, „az egyetlen, aki elemi hatást tett az európai művészetértelmesítésre. A rezignáció, az egyetemes pesszimizmus életfilozófiájában és művészetértelmezésében a forradalmi cselekvésből kiábrándult, a polgári iparkodástól megcsömörlött generációk ismertek magukra. Schopenhauer – Nietzsche szavával – nevelő lett.”²¹ (Mindemellett megtermékenyítő hatással volt a XX. századi egzisztencialista filozófusokra is.) Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) *A tragédia eredete, vagy görögség és pesszimizmus* (1872) könyvében – Schopenhauer né-

¹¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. TANDORI Dezső, Bp., Gondolat, 1979, 220–222.

¹² Uo., 9–10.

¹³ ZOLTAI Dénes: *Az esztétika rövid története*. Bp., Helikon, 1987, 191.

¹⁴ SCHOPENHAUER, Arthur: *Szerelem, élet, halál. Életölcsességek*. Szerk. DÖRÖMBÖZI János, ford. BÁNÓCZI József, KELEN Ferenc, Bp., Göncöl, 1989, 134–135.

¹⁵ SCHOPENHAUER, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. TANDORI Ágnes, TANDORI Dezső, Bp., Európa, 1991, 536.

¹⁶ Uo., 255.

¹⁷ SCHOPENHAUER: i. m. (1989), 135.

¹⁸ SCHOPENHAUER: i. m. (1991), 270.

¹⁹ Uo., 357.

²⁰ ZOLTAI: i. m. (1987), 193.

²¹ Uo., 195.

zetéhez hasonlóan – a művészetet nem ember- és társadalomformálónak vélte, nem is a megváltás eszközének, hanem csupán az élet elviselése eszközének, mivel szerinte a művészet nem más, mint a tragikus emberi léttel szemben egy megszépítő, magasztosító tükör, egy gyönyörű illúzió. Mindkét művészi erő – akár az apollói, akár a dionüszoszi – arra hivatott, hogy legyőzze és elviselhetővé tegye az emberi lét eredendő pesszimizmusát. A művészet ezért csupán „az élet nagy stimulánsa”, egy kedves illúzió, narkotikum, csalás, amely elsikkasztja az élet csúfságait.²² Nietzsche-nek e könyvéhez kapcsolódó töredékeiben – a művészethez hasonlóan – a morál, a vallás és a tudomány, mind „a hazugság különféle formáiként szemlélhető: a segítségével hisz az ember az életben. Az életben bízni kell, ekképp a feladat óriási. Az embernek természeténél fogva hazugnak kell lennie, ha meg akarja oldani, sőt mi több: művésznak. És művész is: metafizika, vallás, morál, tudomány – mind csupán művészet, a hazugság, a menekülés az igazság elől, az igazság tagadásának a szüleménye.”²³

Karl Rosenkranz (1805–1879) és Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) elsősorban a hegeli esztétika kategóriális alapját, a művészeti szép mint „eszmény” fogalmát vette kritika alá a XIX. század közepén. E korrekció az esztétikumnak a szépségnél tágabb fogalmára vonatkozott, így módon olyan esztétikai minőségek elemzését szorgalmazták, amelyek Hegelnél a perifériára szorultak, mint a fenséges, a tragikus és a komikus, a humoros és az ironikus. Az esztétikai kategóriák rendszerébe Rosenkranz bevonta a rútat is, amelyet a szépség tisztaságát védelmező klasszikus álláspont nem tekintett esztétikai jelenségnek. A *rút esztétikája* (1853) művében a rútat mint általános esztétikai kategóriát értelmezte, létezését a természetben, valamint a társadalmi viszonyokban és a művészet területén egyaránt konstátálta, kiemelve annak etikai jelentéstartalmát. Zoltai Dénes esztétikatörténész értelmezésében Rosenkranz a „szellemi élet összefüggésrendszerében megjelenő rútról kimutatta, hogy az elrútulás a szabadság hiányával, a szolgai léttel függ össze, mint ahogyan a szépség a szabadság érzékelhetően megjelenő tudatához társul. A rút ennyiben esztétikai visszfénye mindazon jellemvonásoknak és szituációknak, amelyek az ember szellemi-erkölcsi deformációját rögzítik: következőképpen mozzanatszerű jelenlétét egyetlen olyan jelentékeny műalkotás sem nélkülözheti, mely az élet teljes drámai mozgalmasságát akarja kifejezni.”²⁴ A XIX. század közepétől a realista

művészetben és az irodalomban a rút esztétikai minősége egyre nagyobb jelentőséget kapott, mivel az értékhiányosság visszatérítő ábrázolásával a rút létrejöttének társadalmi okait fejezték ki, jelezve az elidegenülés formáit.

A művészetet a premodern autonóm szférává minősítette, és megerősödött a művészet önmagáért való létezésének tételezése. A kora modern művészetfogalom alakulástörténete szoros összefüggésben állt a művész szerep változásával, a XIX. századi romantikus művészi személyiség kibontakozásával. Heinrich Heine (1797–1856) német költő és esszéista, reflektálva a hegeli problematikára, a jelenkor új művészetének eljöveteletét a szubjektivitás romantikus kultuszában és annak egy új művészetet teremtő potencialitásában látta: „Egyébként az új kor új művészetet is fog szülni, mely övele magával összhangban lesz, amely majd nem szorul rá, hogy a halott múltból kölcsönözze szimbolikáját, sőt, az eddigittől különböző új technikát is létre kell, hogy hozzon. Addig csak hadd tombolja ki minden életkedvét színekkel és hangokkal az önmagától megrészegült szubjektivitás, fékevesztett individualitás, az istentől megszabadult egyéniség, ez még mindig gyümölcsözőbb, mint a régi művészet halott látzatélete.” Heine alapvető meggyőződése, hogy Hegel és Goethe halálával vége egy művészeti korszaknak, a szubjektivitás előretörésével pedig egy új korszak veszi kezdetét: „Ne mosolyogjátok meg a képzelődőt, aki a jelenségek birodalmában ugyanazt a forradalmat várja, amely szellemi téren lejátszódott.”²⁵

Az énközpontú, öntörvényű és önmegvalósításra törekvő, a határokat, a társadalmi konvenciókat könnyen átlépő, az egyéni véleményalkotásra és a szabadságra törekvő szubjektum, összességében a romantikus művészi személyiség – Maarten Doorman szerint – négy fejlődési tendencia összeérését indította el a XIX. századi művészetben, a képzelet és az eredetiség felértékelődését, a művészet mint expresszió, mint (ön)kifejezés elgondolását, a művész függetlenedését és a zsenikultuszt.²⁶ A kortárs holland kultúrtörténész és művészeti filozófus koncepciójában a romantikus kor művésze az 1970-es évek elejéig megfigyelhető „romantikus rend” művésznének sztereotípiája is egyben. A XIX. századi romantikus művészi személyiség a saját belső világát fejezi ki ihletett módon, teremtő erejének, kreativitásának forrásaként a képzelet, a fantázia, az álmok, a tudattalan birodalmát használja, látásmódja és kifejezésformája eredetiségére törekszik, kreativitása révén pedig átlépi a művészetek és a műfajok

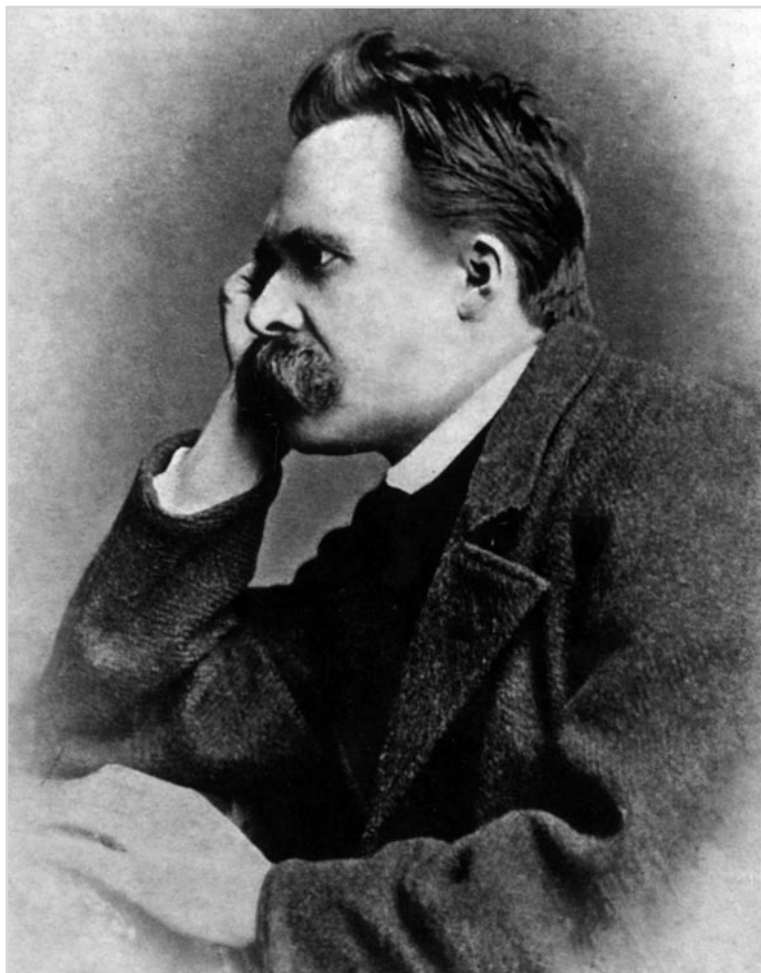
²² NIETZSCHE, Frigyes: *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus*. Ford. bevezető FÜLEP Lajos, Bp., Franklin-Társulat, 1910, 18.

²³ NIETZSCHE, Friedrich: *Az értékek ártértékelése. Hátrahagyott töredékekből*. Szerk., ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Holnap, 1998, 154–155.

²⁴ ZOLTAI: *i. m.* (1987), 173–175.

²⁵ HEINE, Heinrich: *Vallás és filozófia. Három tanulmány*. Szerk. EÖRSI István, ford. EÖRSI István, GÁSPÁR Endre, GYÖRFFY Miklós, Bp., Magyar Helikon, 1967, 269–270.

²⁶ DOORMAN, Maarten: *A romantikus rend*. Ford. BALOGH Tamás, FENYVES Miklós, Bp., Typotex, 2006



Friedrich
Nietzsche,
1882

Fotó: Gustav
Adolf Schultze
© Wikimedia
Commons

határait, egyre jobban tágítva a művészet birodalmát. A középkori teológiai kreativitásfelfogás – teremtésre vonatkozó – isteni privilégiumát a romantikában már a kivételes embernek, a művész zseninek tulajdonította.²⁷ A művész individuumának és egyéni, szubjektív látásmódjának előtérbe kerülése, így az expresszió, a képzelet és az eredetiség értékének felemelkedése egyrészt együtt járt a művészetfogalom imitációs elvének – a művészet mint a természet utánzásának, a valóság ábrázolásának, reprodukálásának, a valósághoz való hasonlatosságának – valamint az illúziókeltés specifikumának a háttérbe szorulásával. A XIX. század közepétől e folyamatot a fotó technikai felfedezése és erőteljes térhódítása is felgyorsította a vizuális művészetek területén. Gottfried Boehm a fotográfiához, a francia impresszionizmushoz és az ezzel párhuzamos művészeti evolúcióhoz köti a szemlélő befogadó episztemológiai pozíciójának változását, mivel

a kamera mint „egy új vizuális figyelem gépezete” általi látás, és a kép mint fotó addig ismeretlen hitelességre tett szert, így „a látásban és annak megismerő-képességében bízni lehet”.²⁸ Ily módon a fotó nyújtotta hitelességen való túljutás a vizuális művészetekben az imitációs elv feladásával és új utak keresésével járt együtt. Másrészt az öntörvényű romantikus művészi személyiség – főképpen a korai német romantikus esztétáktól kezdődően – gyakran vált művész-esztétává, aki a művészetről, mint „benne lévő” értekezett, és gondolatainak hitelességét autentikusságával támasztotta alá. A művész-esztéta lényegesnek vélte megosztani, közzétenni (ars poeticus memoárirodalmában, levelezésében, esszéiben, publicisztikájában vagy éppen teoretikus esztétikájában, művészetelméletében) gondolatait alkotási folyamatáról, műveinek értelmezési keretéről, művészi, alkotói szellemének öntörvényűségéről, a művészeti ágakról és a művészekről, különbözőségeikről és kapcsolódásaikról, az irodalomról, az esztétikumról, a befogadóról, ember- és világfelfogásáról stb., mint például Novalis, Schiller, Goethe, Heine, Baudelaire, Zola, Mallarmé vagy éppen Wagner. Egy másik léthelyzetben állt az az esztéta, aki a művészetben „kívülállóként”, teoretikus oldalról közelített a művészethez, az esztétikumhoz. Mind a művész-esztéta, mind a teoretikus-esztéta a kora modern produktuma. A teoretikus-esztéta jobbára gyanakodva olvasta a művész-esztéta, a számára sokszor csak „félművész-féltudós”, szubjektívnek látott gondolatait, ugyanakkor a művész-esztéta éppen ilyen gyanakvással fogadta a teoretikus-esztéta esztétikai törvényeket kereső és megtalált vagy megtalálni vélt következtetéseit, általánosításokra, objektivizálásokra és tudományosságra törekvő megállapításait.

E kettősséget hidalta át Schleiermacher, mivel az esztétikai vizsgálódások súlypontját áthelyezte a műről magára az alkotás és az újraalkotó befogadás összekapcsolásának folyamatára. Hans-Georg Gadamer – a hermeneutika legfontosabb történeti állomásait értelmező tanulmányában – ezt írja: „Schleiermacher volt az első, aki (Fr. Schlegel ösztönzésére) a hermeneutikát mint megértés és értelmezés általános elméletét megszabadította minden dogmatikus és okkasionális vonásától; ezek nála csak mellékesen, a hermeneutika egy speciális, bibliai változatában érvényesülnek. Ezáltal háttérbe szorult a szövegek normatív alapjelentése, amely eddig a hermeneutikai erőfeszítés egyedüli értelmét adta. A megértés az eredeti szellemi alkotófolyamat reprodukatív megismétlése a szellemi kongenialitás alapján.”²⁹ Az, hogy a hermeneutika nem csupán

²⁷ TATARKIEWICZ: i. m. (2000), 191.

²⁸ BOEHM, Gottfried: *Mű és észlelés. A klasszikus modernség múzeumában* = BOEHM, Gottfried: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások*. Szerk. BACSÓ Béla, ford. CSOBÓ Péter, Bp., Kijárat, 2005, 118.

²⁹ GADAMER, Hans-Georg: *Hermeneutika = Filozófiai hermeneutika. Szöveggyűjtemény*. Szerk. CSIKÓS Ella, LAKATOS László, ford. BACSÓ Béla, MEZEI György, Bp., Filozófiaoktatók Információs Központja, 1990, 15.

teológia a XIX. században, hanem valamennyi történeti szellemtudomány alapjává vált a XIX. század végére, és kiindulópontjának, Dilthey-nek, Friedrich Schleiermacher-nek (1768–1834) köszönhető – Hans-Georg Gadamer szerint. Schleiermacher *Vorlesungen über die Ästhetik* című könyve esztétikai felfogásának középpontja a közölhetőség, azaz hogyan képes az alkotó átszármaztatni a tárgyba, a műalkotásba közlését, másrészt a megérthetőség, azaz a befogadó hogyan képes ezt megragadni. Nem normákat, értékeket kívánt megállapítani, nem a „tárgyasított törvény kánonát” létrehozni, hanem immanens törvényszerűséget. Schleiermacher szerint a megértés két sajátos egyéniség találkozásának formájában megy végbe, amelyben az újraalkotás lényegében inverze az alkotói műveltségnek. Az újraalkotónak vissza kell mennie a gondolatok keletkezéséig, azonban „minden gondolatképződményt életmozzanatként kell megértenie egy teljes ember összefüggésében”, miáltal a szerző, (az alkotó) individualitását közvetlenül kell felfogni, „miközben úgyszólván a másikká változunk”. Gadamer szerint ez a típusú schleiermacheri interpretáció „végső soron divinatorikus magatartás, belehelyezkedés az író egész alkatába, a művet létrehozó belső folyamat felfogása, a teremtő aktus megismétlése”. Hogyan lehetséges ez? – kérdezi Gadamer. Schleiermacherrel válaszolva: „a hermeneutika művészet, nem pedig mechanikus eljárás,” amelynek eredménye, hogy „az íróat jobban kell érteni, mint ahogy az saját magát értette”.³⁰ A megértés aktusa egy produkció (alkotás) rekonstrukciója, amelyben „sok mindent tudatosítani kell, ami az alkotónak tudattalan maradhat”. Nyilvánvaló, magyarázza Gadamer Schleiermacher gyakran idézett tételét, hogy a teológus ezzel a formulával a zseniesztétikát viszi át a maga általános hermeneutikájára.³¹

A XIX–XX. század fordulójára a premodern haladás-elvűsége megkérdőjeleződött, szétfűszerezett és relativizálódott az érték és az értelem. „Nemcsak ez vagy az a felfogás vált ugyanis kétségessé, hanem egy olyan új kulcsszó – a relativitás – bukkant fel egyre gyakrabban, fizikától a nyelvészetig, amely nem ennek vagy annak az érvényét kérdőjelezte meg, hanem általában az értelemképzés ad-digi rendszerét kritizálta. A világ egyszerre megragadhatatlannak, lejegyezhetetlennek, bizonytalanoknak tűnt, az élet értékei érvényüket veszítették, a biztonságosnak hitt

talapzat alatt riasztó mélységek nyíltak. A premodern magyarázati elveket ekkor váltotta fel a modern, a modernizmus, mely az immanens életértelem új, az előbbi rendszer-nél átfogóbb, mélyebb magyarázatát tűzte ki célul, és ezzel kiteljesítette a modernitást, totálisan érvényre juttatta a karteziánus filozófiában és a felvilágosodás programjában már benne rejlő tendenciákat. Mindez természetesen nem egyszerű, boldog felfedezéssel történt meg, mert a 19–20. századi forduló, a modern születésének időszaka egyben az emberiség egyik legnagyobb szellemi válsága volt.”³²

A premodern és a modern e határhelyzetében, a művészetre levetített szellemi válság látéletét a XX. század első évtizedeiben a fiatal Fülep Lajos művészetfilozófiája nyújtotta.³³ Kiváló ismerője volt kora európai szellemiségének, a párizsi több hónapos utak, az 1907-től 1914-ig tartó firenzei ösztöndíj és római tanulmányút, valamint a gyakori angolai, franciaországi, svájci utazásai révén. A fiatal Fülep éppolyan otthonosan mozgott a párizsi Le Salon d'Automne kiállításain, mint a firenzei Biblioteca Filosoficában, annak méltán híres Filozófiai Körében vagy a római antikváriumokban.³⁴ Ugyanakkor értő bírálója is volt kora szellemiségének (például Nietzsche *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* könyvének fordítója és kritikusa), elsősorban a pozitívizmusnak, az „egzakt agyvelőknek”, akik hisznek abban, hogy a világ racionálisan, objektíven megismerhető, és törvényei egzakt módon számba vehetők. *Hangok a jövőből* (1906) tanulmányában a „bomlás illata” mögött olyan metafizika kibontakozása látható szerinte, amelynek előhírnöke Schelling, Novalis és Schlegel volt. Ezen „új metafizika” megszületése során „el lehetünk készülve az emberiség nagy vajúdásai egyik legnagyobbjává”. Még nem tudja, milyen lesz ez a lelkesen várt új metafizikus világ-felfogás, de tapasztalja, érzi korának szétesettségét és az individualizmus előretörését,³⁵ amelyet majd az *Új művészi stílus* (1908) című tanulmányában elemez és bírál. Felfogásában a művészet történelmi folyamata az „általánosból az egyes, az abszolútól a relatív felé, a homogén életből az individuális élet, a stílusból a naturalizmus és az egyéni művészetek felé vezetett”, miáltal a művészet történetiségében úgy veszített az univerzálisra, a halhatatlanságra, az egységesre irányuló jellegéből, ahogy a reneszánsz-

³⁰ GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 142–146.

³¹ Uo.

³² BÓKAY Antal: *A premodern = Uő: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Bp., Osiris, 1997, 76–77.

³³ Fülep Lajos következtetései egybecsengenek az ezredforduló „művészet-vége” dilemmájával. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A „művészet-vége” dilemma művészet/filozófia-történeti diskurzusáról = Magyar Művészet*, 2018, 2. sz., 32–41.

³⁴ MÁTÉ Zsuzsanna: „Szép eszéről, szép lelkéről...” *Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és művészetfilozófiájáról*. Szeged, JGYTF, 1995, 6–10., 15–17.

³⁵ FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1988, 304–306.

tól kezdődően egyre jobban növekedett individualizációs jellege.

A XIX–XX. század fordulójára a művész egyre jobban individualizálódott, ahogy a világ nagy igazságai pedig relativizálódtak, így mindennek eredményeképpen „óriási mélység tátong az ingó és változó egyén s az alkotás állandó s örökkévalóságot akaró természete között”. Fülep szerint az „igazi alkotók” erőfeszítése tragikus, mivel építeniük kell az „egyéni voltukat” reprezentáló „új stílust”, ám e vállalkozás emberfeletti, így szükségszerűen töredékes marad. Ha pedig „nincs egy művészet, egy egységes művészet, hanem minden egyéniség a maga módja szerint fogja föl és teremti a művészetet, akkor, éppen mivel mindig a különbözősége van a hangsúly, minden általános érvényű törvénynek meg kell szűnnie, s legfőképpen relatív törvényekről lehet szó, az egyén belső törvényeiről, melyek mindig csak egy-egy valakire érvényesek, sosem másra”. Így módon e folyamat a művészetkritika és az esztétikák válságát egyaránt jelenti, mivel „mindez a művészi jelenségek magunk módja szerint való értelmezéséhez vezetett, így nemcsak annyi művészetünk van ma, ahány művésztünk, hanem annyi kritikánk is, ahány kritikusunk”.³⁶ Fülep végül azt kérdezi, hogyan lehet megóvni a művészetet a teljes széthullástól, a szubjektív relativizmustól. Korának teljes bomlásából és relativizmusából egy út kínálkozik szerinte: a belső lélek, mivel annak metafizikai hajlama révén majd újra kívánja „a művészetek nagy és abszolút érvényét, nem az egyéniségek nivellálásával, hanem egy egységet az egyéniségek fölött”.³⁷

Fülep Lajos *Az emlékezés a művészi alkotásban* című tanulmánya a fiatal Lukács Györggyel és Hevesi Sándorral együtt alapított, az „új metafizikát és antipozitivizmust”³⁸ képviselő *Szellem* című folyóiratban 1911-ben jelent meg. Gondolatmenete a premodern és a modern határán áll, mivel egyrészt a teóriája az emlékezet formaközpontúságán alapul, másrészt a végkövetkeztetésében a premodernre jellemző metafizikus világfelfogást hangsúlyozza. A firenzei Circolo de Filosofia ülésén is bemutatott tanulmányában, Benedetto Croce esztétikájának kritikája közben fejti ki saját téziseit, elsősorban a crocei intuíción fogalmat bírálva, miszerint e fogalom használhatatlan a művészi alkotás szempontjából. A két évtizeddel idősebb, népszerű olasz filozófus azonnal reagált fiatal pályatársa bírálatára, a *La Critica* folyóiratban megjelentett válaszában mintha azt bizonyítaná, hogy mindketten

ugyanarról beszélnek, egyúttal feltéve a kérdést: „az emlékezés valójában külön kategória-e?, minthogy az emlékezés maga a szellem”. Croce szerint ennek megválaszolásához Fülepnek tovább kellene fejlesztenie koncepcióját.³⁹ Fülep kiindulópontja, hogy a dolgokat belülről ismerhetjük meg. Így – a művészet autonomitását, öntörvényűségét hangsúlyozva – a művészet megismerése és a művészeti alkotótevékenység megértése is a művészi tevékenység belső mechanizmusának feltárásával egyenértékű. Axiómája, hogy az egész művészi tevékenységet az emlékezésből lehet levezetni. Érveit összefoglalva a művészet meghatározását illetően: a művészetet genezisében az emlékezés igénye és képessége hozta létre, két motiváció tartja fenn: az átélés igénye és az élmény alóli felszabadulás igénye, azonban mindkettő az emlékezés tevékenységével érhető el. Az emlékezetből magyarázható meg a művészet leglényegesebb kifejezője: a forma, mivel az emlékezés teremt a káoszából formát, a részletekből lezárt egészet, a jelen véletlenjeiből szoros és szükségszerű kapcsolatokat, a lényegtelen halmazból kiválasztva a lényegest, az elmúlóval szemben megteremtve az állandót. Érdekes párhuzam, hogy jóval később Martin Heidegger hasonlóan lényegi formációként látja az emlékezés ezen alakító tevékenységét a hermeneutikai tudatban: „Az emlékezés a gondolkodás egybegyűjtése. Mire? Arra, ami minket a lényegben megtart, amennyiben általunk is meggondolt. [...] Ha a meggondolandó meggondolttá válik, az emlékezéssel megajándékozott lesz.”⁴⁰ Az emlékezés alakító, lényegkiemelő tevékenysége hozza létre a művészeti formát Fülep teóriájában, miáltal a mű létének, belső lényegének az emlékezés által létrehozott forma ad érvényt, ebből következően a különböző emlékezőstílusok – melyek az individuumok egész egyéniségét és az élethez való viszonyát fejezik ki – hozzák létre a művészet alapvető formáit.⁴¹ Ezáltal a művészi formák igen mélyen az emberi lélekben gyökereznek, az életnek valamely oldalát fejezik ki, mégpedig a világnézetben objektiválódva: „Hogy ki melyik oldalát éli és fejezi ki az életnek, az egyéni és szubjektív dolog, de nem önkényes, hanem az ember lelki szerkezetén, hajlamán, világfelfogásán alapul, mindezeknek végső szintézise pedig az emlékezés.” Az emlékezőstílusok által létrehozott művészi formák „nem önkényesek, véletlenszerűek, külsőségesek, hanem a legnagyobb mértékben meghatározottak, determináltak, s teljesen kimerítik az embernek az élethez való állásfoglalásának lehető-

³⁶ Uo., 368–370.

³⁷ Uo., 389.

³⁸ FÜLEP Lajos *levelezése I. 1904–1919*. Szerk. F. CSANAK Dóra, Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990, 193.

³⁹ TAKÁCS József: *Fülep Lajos Croce kritikája = Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*. Szerk. NÉMETH Lajos, Pécs, Baranyai Múzeumok Igazgatósága, 1986, 24–25.

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin: *Mit jelent gondolkodni?* Ford. PONGRÁCZ Tibor = *Szöveg és interpretáció*. Szerk. BACSÓ Béla, ford. PONGRÁCZ Tibor et al., Bp., Cserépfalvi, 1990, 7.

⁴¹ FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok I–II*. Szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., Magvető, 1974, II., 621.

ségeit s az élet bizonyos oldalait megőrző, magáévá tevő és feldolgozó képességét. A művészi formák, tehát mint az individualitás végső szintézisének produktumai valóban világnézetet fejeznek ki, s korlátolt számuk kifejezi azon attitűdök lehetőségeinek típusait vagy sémáit, amelyeket az ember az étellel szemben fölvehet, mint ahogy másfelől kifejezi őket a filozófia és a vallásos hitek alapvető problémáinak korlátolt száma.”⁴² A művész az emlékezés tevékenységében megragadja a dolgok jellemző sajátosságát, olyan emlékezésképpé formálja őket, amelyek kontemplációkra alkalmassá válnak, idealitásuk és a szép örömet keltő jellegüknél fogva. „A művész percepciója a percipálás pillanatában emlékezéssé, a jelen múlttá, a valóság idealitássá válik. A művész motivációja az emlékek felidőzésében nem az, hogy a praktikus szükségletnek megfeleljen, hanem az, hogy miként ragadhatom ki e tárgyat a valóságból, miként tisztíthatom meg empirikus realitásától, miként magasztosíthatom fel úgy, hogy szemléletre s újrafelidőzésre méltó legyen.”⁴³ A művészet így a jelen, a praktikus célok, a levés világa alóli felszabadulás, ezektől elfordulva a művész (és a befogadó is) a levés világából a létbe tér át, az időből az örökkévalóságba, a szüntelen formálódás világából a tiszta formák világába. Éppen ezért a művészet teoretikus megalapozása a metafizikával történhet meg: „a művészet a formával kifejezi az időnkívülit, az el nem múlt, a létet, az örökkévalóságot. A vágy, amely az embert, a művészt a levésből a létbe hajtja: az örökkévalóságra vágyódás, így a művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás. Bizonyítéka annak, hogy mennyire az ember lelke mélyén fakad a szükség, hogy a folyton változó és fejlődő világban valami állandót, időn kívülit és örököt födözzön föl vagy teremtsen meg. [...] a művész örökformájú jelenségek alkotásával elégti ki metafizikai szükségét s éri el szabadságát.”⁴⁴ A művészetben tárgyiasítódott, az emlékezet által teremtett forma a művészet önreflexív lényege. Ugyanakkor e teremtett forma metafizikus irányultságú, mivel a valóságban nin-

csenek formák, de a művészek által megpillantottan mégis vannak, és alkotásaikban objektiválódnak. Ennek oka, hogy a művész emlékezetének metafizikus horizontja van: „Így a kérdés nem az, hogy hogyan lesz az időből örökkévalóság, hanem hogy lesz az örökkévalóságból idő; nem az, hogy hogy lesz a formálódásból forma, hanem hogy lesz a formából formálódás. Platónnal és a misztikusokkal e kérdésre csak az lehet a válasz: hogy az ember, a művész a létből jön a levésbe, e változó életben örökkévalóságra vágyik. Ezt az aspirációt fejeznék ki ebben a világban a művész, aki mindenki másnál jobban emlékezik a létre, melyből jött.”⁴⁵ Tanulmánya gondolatmenetében Fülep kísérletet tesz a metafizikus világfelfogás és az emlékezés individuális, szubjektív jellegének az egyeztetésére, ez utóbbinak, magát a formát megteremtő emberi emlékezetnek végső soron metafizikus jelleget is tulajdonítva. Miáltal művészetfilozófiai koncepciója a premodern egyik nagy diskurzusának, a metafizikus világlátásnak, valamint a XX. századi modern, központi, a művészetet meghatározó kategóriájának, a formaközpontúságnak az egyeztetésére törekszik a premodern és a modern határhelyzetén állva. A formaközpontúság, a lét és a levés, az idő és az örökkévalóság, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációi, valamint a művészet mint a metafizikus két világ összekötője és a lényegi létre utaló jellege még közel egy évtizedig meghatározó kategóriái maradtak a fülepi művészetfilozófiának, így a Dante-tanulmányának, a *Donatello problémája*-írásának, az 1923-ban megjelenő első könyvének, a *Magyar Művészetnek* és a *Művészet és világnézet* tanulmánysorozatának.⁴⁶ A két világháború közötti hazai metafizikus művészetfilozófiák és esztétikák (Brandenstein Béla, Pitroff Pál, Pauler Ákos, Sík Sándor, Málnási Bartók György) a XX. század közepéig továbbéltetik a premodern kétvilág-felfogását, a művészet messianisztikus, illetve megváltó jellegét, a lényeg és létezés kettészakadt világában a valamely lényegi érték – a szép, jó, igaz, a legyen – érvényre juttatását a művészet által.⁴⁷

⁴² Uo., 621–623.

⁴³ Uo., 643–644.

⁴⁴ Uo., 650.

⁴⁵ Uo., 649.

⁴⁶ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Művészetfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep Lajos műveiben* = *Ars Hungarica*, 2011. 2. sz., 94–107.

⁴⁷ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében. Tanulmányok Brandenstein Béla, a fiatal Lukács György, Pauler Ákos, Pitroff Pál, Schütz Antal és Sík Sándor esztétikájáról*. Szeged, JGYTF, 1994