

A MŰVÉSZET MŰVÉSZI MEGKÖZELÍTÉSE

Danko Grlić

A művészet művészi megközelítését — még ha a művészt a leg-
tágabb alkotói értelemben fogjuk is fel — a legkülönbözőbb esztétikai
elképzelések hirdetői egyaránt szinte teljesen értéktelennek tekintik.
A művészet megközelítésének huszonegy lehetséges aspektusa között,
amelyeket nemrég egy nagyrabecsült és türelmes esztétánk felsorolt —
nem feledkezett meg az orvostudományi aspektusról sem (zenével —
művészettel — való gyógyítás!), valamint a fizikai, technikai, vallási,
történelmi, politikai-állami stb. nézőpontról sem —, a művészet művészi
megközelítése még csak nem is szerepel. Azt ugyan jobbára jóindula-
túan megengedik, hogy a művész, ha jártas az önmegfigyelés művé-
szetében, érdekes tanúja lehet alkotótevékenységének, elmondhat egyet-
mást munkája technikájáról, betekintést nyújthat indalatainak szer-
kezetébe, elcseveghet futólag tapasztalatairól és sikereiről is, élete leg-
szébb perceiről, legkedvesebb műveiről, de magának a művészetnek a
lényegéről, a műben rejlő művészi esszenciáról, úgy vélik, csupán az
esztéta, a tudós, a fogalmi elemző, a teoretikus ejthet okos szót. Ezért
már előljáróban el szeretnénk mondani, hogy úgy tűnik, például a
XVIII. századbéli Hogarthéval rokon kísérletek jelentős részét — Ho-
garth abban a tévhitben élt, hogy csupán a festőművész beszélhet ava-
tottan a képzőművészeti szépről, nem pedig a teoretikus — többnyire
egy még nagyobb, még hivalkodóbb szcientista-pozitivistá tévhit nevé-
ben nyilvánították esztétikailag tarthatatlannak. Többnyire Runge fes-
tőművészt idézik meg hites tanúként a lehetőség ellen, hogy maguk
a művészek mondjanak ítéletet a művészetről — így járt el Max Des-
soir is —, Runge ugyanis egy zavarodott nézőnek, aki megkérdezte
tőle, mit kívánt kifejezni festményével, ezt felelte: „Ha meg tudnám
mondani, akkor nem éreztem volna szükségét, hogy megfessem.”

Mendelssohn hasonlóképpen vélekedett egy levelében, mondván,
hogy ha a zenét le lehetne írni szavakkal, egyetlenegy hangjegyet se
írna le többé. Ezért mutatkozott szükség olyan szakemberekre, akik le
tudják írni szavakkal a művészetet, illetve olyasmit tudnak mívelni,

amire a művészek képtelenek. Közben természetesen föl sem ötlük bennük, hogy Runge és Mendelssohn épp iménti kijelentésükkel már igen sokat *mondtak* művészetükről s a művészetről általában, viszont az afféle esztéták, akik az intim és szenvedélyes pillanatokot kiszámított elemzésekre váltják, a különlegest közönséggé, a lelkesedést logosszá, a mélyen átélt benső keservet és nyugtalanságot papírrá és hideg szavakká, a személyes üzenet sajátosságát a tudomány általános érvényű törvényévé változtatják, bizonyos értelemben leegyszerűsítik és meggyalázzák a művészetet, az imént említett művészek ellenben, úgy tűnik, épp ezt nem voltak hajlandók elkövetni. Hasonlóképpen ezek a szakemberek nemigen törődnek azzal, hogy a művészi igazság immanensen benne foglaltatik minden műalkotásban, tehát semmi szükség ezt az igazságot *más módon* leírni vagy tudományosan elemezni, mert az ilyen eljárással csakugyan igen gyakran kompromittálják a művet, megfosztják erejétől, értékétől és hitelességétől, továbbá hogy meddő dolog annak az igazságnak a tudományos értelmezése, amely összehasonlíthatatlanul jobb, sajátos értelmet nyert már magában a műben, ezért igyekezetük előre sikertelenségre van ítélve, vagy a legjobb esetben felemás pedagógiai-didaktikai sikert érhet el.

A Mendelssohnéhoz és Rungééhoz hasonló tanúságokat, valamint a tapasztalati tény, hogy csak igen kevés művész beszélt a művészetről tudományosan méltányos, értékes módon, általában elegendő oknak tekintik arra, hogy a műalkotás elemzésénél mellőzzék mindazokat a megközelítési módokat, amelyek a legkisebb mértékben is emlékeztetnek a művészire, úgyhogy gyakran éppen emiatt vetik el azt a filozófiai megközelítést is, amely rokon vonásokat mutat a művészettel, s csupán a tudományt ismerik el a művészet egyetlen komoly, szakszerű, szigorú tolmácsolójául. Az ellenkező, tudományellenes álláspontról viszont gyakran a tudományos vagy éppenséggel a biológiai megközelítéssel azonosítják a művészet filozófiai megközelítését, miként nemrég épp nálunk történt. Ilyen esetekben természetesen föl sem ötlük a kérdés, hogy vajon a nagy műalkotások magukba foglalnak-e egy immanens filozófiai üzenetet is, vajon fellelhető-e bennük a filozófiai vetülék, vajon van-e saját ontológiai dimenziójuk, amelynek kibontására az alkotó filozófiai elemzés kivételével minden más elemzés képtelen, s azaz akár elő se hozakodjunk, hány műalkotás született különféle filozófiai nézetektől indítatva, és hány termékeny filozófiai dialógus született meghatározott műalkotások nyomán. Másfelől viszont bizonyos, hogy bármiféle biológiai „tárgyokról” szóljon is, egyetlenegy műalkotás sem járult hozzá a biológia tudományának fejlesztéséhez, s a tudományos biológia sem fedezett fel egyetlenegy műalkotásban sem olyasmit, ami döntő fontosságú volna számára. De tekintet nélkül a filozófiának a biológiával való teljesen elhibázott azonosítására, igen sok neves esztéta, kiváló szaktudós, történész és műértő, tehát olyan ember felfogásában, akik nem bolyonganak a humanista frázisok kódében és az absztrakt filozófia felhőiben, azok a tételek kerültek túlsúlyba, amelyek szerint a művészet megismerésének igazi útja a tudományé, a művészet megismerésére egyedül a tudomány illetékes. Ily módon a tudományos esztétika minden esztétika mintaképévé vált, a Kant óta elhangzott számos figyelmeztetés ellenére, hogy a művész sajátos, sze-

mélyes, szabványos osztályozásnak ellenálló munkáját és teljes művészi egyéniségét a művészi jelenségnek egy ilyen általános tudományos megközelítési módja képtelen megragadni.

A művész egyedisége és egyéniségének megismételhetetlen, sajátos volta azonban csupán a probléma egy részét képezi: megfoghatatlan, sematizálhatatlan, atipikus alkotói üzenete nemcsak azért siklik ki a tudomány kezéből, mert művét, azt, amit megalkotott (das Gewirkte), lehetetlen meghatározott általános érvényű törvényszerűségekre bekenyszeríteni, hanem azért is, mert a mű egészen sajátos módon hat (das Wirkende). Ámde épp a műalkotás hatásmódjával kapcsolatban emlegetett kategóriákat, az irracionális alapszerkezetű megérzést vagy intuitív relációt legfeljebb csupán megkísérlik szembeszegezni a racionális gondolkodásmóddal, amely a művészet hatását teljes egészében a leírás lehetőségére, elvben a teljes áttetszősége, a meghatározott fogalmi tipológiába való besorolás és alárendelés lehetőségére, tehát valami általánosra, törvényszerűre, lemérhetőre és sematikusra vezet le. Mert az iménti viszonylatban az irracionálisra tenni a súlypontot csupán sajátos fegyverletételt jelent a racionális előtt, hiszen csak arról a kísérletről van szó, hogy a racionális szféra egyébként általános fennhatósága alatt engedtesse meg legalább egy bizonyos maradék, valamiféle zavaros üledék megléte, amelyet lehetetlen bármiféle általános elfogadott képletre levezetni, egy residuum tehát, amelyet a tudomány valami miatt még képtelen megragadni. A művészet irracionális felfogása tehát pusztán antitézis, hiszen tulajdonképpen megmarad ugyanazon ellentét, ugyanazon dimenzió keretében, amelyben a racionális felfogás leledzik: a művészi egy meghatározott pontig racionálisan felfogható, tudományos esztétikai tekintetben teljes mértékben megsejthető, a gyökere azonban belemerül az irracionálisba, a misztikusba, a meg nem sejthetőbe. Ilyen viszonylatban fel sem ötlük a kérdés, vajon az, ami még — mondjuk feltételesen így — racionálisan felfogható, s ennél fogva tudományos-pedagógiai vizsgálódásra tartozik, egyáltalán művészi-e, vagy pedig teljesen járulékos, olyannyira mellékes a művészet és a művészi esetében, hogy már nem is tekinthető az ő — akár felszínes — régiójának sem.

Néha a művészet tudományos-empirikus és kísérleti felfogásának hirdetői is képesek engedményeket tenni: mindenekelőtt a műalkotás alkotó *szubjektumának* megfoghatatlan erőforrása készíti őket erre. Noha képtelenek beletörődni, hogy az élmény mélysége — Goethe szavaival — csak néma tiszteletet válthat ki a tudományos kutatóból, néha mégis hajlamosak belátni, hogy a művész szubjektivitása semmivel össze nem vehető, tehát egyedül csak a művet, vagyis a művészi objektumot, az alkotást lehet lemérni, elvben teljes egészében megragadni racionális eljárással. Ily módon tulajdonképpen a műalkotás, az alkotó-művész és a műélvező objektuma lényegében el volna választva magától az alkotó szubjektumtól, s egy másik területhez, a felmérhetőhöz tartozna, a szubjektum pedig akár bele is merülhet az ismeretlenbe, a le nem rögzíthetőbe, az egzisztenciális-individuálisba, a nem tudományosba, hiszen ezek az esztéták úgy vélik — s ezt külön ki kell emelni —, hogy a művészet „komoly” értékelése, vagyis a tudományos esztétika szempontjából jelentéktelen, érdektelen dologba merült bele, olyasvala-

mibe, amit jóhiszeműen készek átengedni a naiv művészi lelkeknek vagy a spekulatív teológia és filozófia okoskodóinak. Sőt a tudományos álláspont képviselőinek soraiban nagy néha elhangzik egy-egy csakugyan kritikus gondolat is (például Kelemena szlovén esztétánál), s nemcsak azt tudjuk meg, hogy a művészeknek vannak bizonyos megfoghatatlan területei, hanem azt is, hogy a művészi objektum meghatározott módon, élmény útján, analízis nélkül is hozzáférhető, sőt még az a gondolat is felötlök, hogy a mű alkotórészeinek tudományos elemzése során, midőn egzakt, tudományosan megállapított, tipikus alakzataira bontjuk őket, a gyakran száraz eszközökkel végrehajtott elemzés során kissé meg is bénítjuk, meg is öljük a mű élő, megfoghatatlan, buja szépségét. Tulajdonképpen így bontakozott ki az a felfogás, hogy a művészi jelenség kétféleképpen közelíthető meg: az intuitív átélés a naiv, egyszerű, műveletlen ember nézőpontja, viszont a művészi jelenség mélyebb, teljesebb felfogásához nélkülözhetetlen az „igazi” tudományos vizsgálódás, a meghatározott esztétikai és eszmei koordinátákba helyezés, az értékelés kategóriákban és princípiumokban való kifejtése. Más tehát a művészet naiv megközelítése, és más tudományos megközelítése, ugyanolyan értelemben, ahogyan az alacsonyabb rendű a magasabb rendűhöz, a részleges a teljeshez, a meg nem gondolt a meggondolthoz, a laikus a szakszerűhöz, sőt a primitív a művelthez, a banális az esztétikushoz viszonyul. Az esztétikust, a történelmit, a gondolatit, a szakszerűt néha még a szűz adatok ismeretével is kiegyenlítik (leggyakrabban a művészettörténetben): mikor született a mű, vagy mikor állították ki először, melyik képtárban, melyik teremben és melyik falon függ napjainkban, kire emlékeztet és kire hatott, milyen technikával készült — és ebben a nem laikus, hanem szigorúan szakszerű felsorolásban még számtalan történelmi és levéltári ténnyel hozakodnak elő. Senki sem kételkedik ennek az adatismeretnek az értékes, érdekes sőt hasznos voltában, de ha ezt a legapróbb részletekre kiterjedő figyelmet az a becsvágy fűti, hogy mindezzel már a műalkotások művészi jegyeiről áruljon el valamit, akkor — úgy tetszik — félreértésről van szó.

A pozitívista, szcientista megközelítés paradox félreértése akkor tűnik ki legszembetűnőbbben — és ez igen gyakori eset —, amikor ezek az esztéták megengedik, hogy a művészet tudományos megközelítése nem ér ugyan fel a mű élő, megismételhetetlen, individuális alkotórészig, sőt meg is semmisíti, „meg is öli” azt, de azért mégsem lebecsülendő ez a módszer, mert alkalmas a művészet megannyi más, lényeges, döntő fontosságú összetevőinek megfontolt elemzésére. De ez az elemzés csak holt dolog boncolása, olyasmire tehát, amit már nem tekinthetünk fontosnak ahhoz a csakugyan művészihez való viszonylatban, amit minden egyes műalkotásban meglelhetünk, vagyis ami semmi esetre sem tiszavirág-életű elem, lényegtelen összetevő csupán, hanem éppenséggel az, ami a művet *művészi* teszi. Az élő szervezetet nem lehet boncolni; boncolni csak a hullát lehet. Ha bonckésünkkel alapfunkcióiban bénítjuk meg egy műalkotás szervezetének individuális életét, akkor ennek a holt anyagnak semmiféle elemzése nem pótolhatja többé megfelelő módon azt az eredeti, megrázó, elsődleges, közvetlen egzisztáló, a művészi jelenség élményszerű kreálásban kiteljesült élő gazdagságának individuális őslélményét. Van a művészetnek egy mélyebb, ontológiai

rétege, fundamentálisabb bármiféle racionalizmusnál vagy irracionálizmusnál, az érzékek a posterioritásánál vagy az értelem a prioritásánál, az intuíciónál és az érzelemnél, ami által a művészet valóban művészet, *nem pedig dolog*, vagy az akribikus és a levéltári elfogult vizsgálódás holt tárgya.

Ha ugyanis a műalkotásoknak dologként való megközelítését az abszurdumig fokozzuk, akkor megállapíthatjuk: minden alkotás csakugyan pusztán dolog és valóban levezethető mechanikai, hangtani, vegyi, általában anyagi összetételű elemekre. Leonardo Mona Lisája vászonból és festékből áll, az Akropolisz Parthenonja kőből, Beethoven szimfóniái kavargó levegőből, amely fizikai törvények szerint rezeg, az irodalmi mű pedig nem más, mint teleírt papír. Igaz ugyan, senki sem állítja, hogy ez az anyagi alap teszi ezeket a műveket művészivé, mégis, azt, hogy hogyan közelíti meg valaki a művészetet — noha gyakran nincs is tudatában —, esetünkben azok a kategóriák és az a mód szabja meg, amelyekkel és ahogyan kizárólag a dolgokat szokás megközelíteni.

Mindezek a gondolatok, kivált mert pozitív értelemben egyáltalán nem dolgoztuk ki, hanem éppen csak hogy felsorakoztattuk őket, könnyűszerrel elvethetők azzal az érveléssel, hogy pusztán tudománytalan előítéletek és ócska, felvillanó patetikus frázisok pufogatása ez, s kiviláglik belőlük, hogy nem tartjuk tiszteletben az értelem megismerési funkcióját, lebecsüljük a tanulás fáradalmait, és azok közé tartozunk, akik — például Souriau szerint — saját szellemi restségük és tudatlanságuk folytán azt hirdetik, hogy ha tényszerűen, szigorúan, tömören, tanultan beszélnénk a művészetéről, voltaképpen nem becsülnénk meg kellőképpen. „Azt mondják — tájékoztat bennünket Souriau ezekkel a világ lustáival és frázispufogatóival szemben védekezvén —, hogy a nyelvnek a tárgyhoz való időmitása végett a művészetéről művészi módon kellene beszélni. Nagyjából annyit jelentene ez, hogy a fizikusnak hangosan kellene beszélnie a hangról, melegen a hőmérőről.” Az ilyen tudományos összehasonlítások alkalmával azonban szem elől tévesztik, hogy a művészi tárgyat hallgatólagosan kiegyenlítették a hőmérővel és a hang fizikai törvényeivel. A művészet így dologgá, fizikai jelenlétté vált, s ezért aztán elegendő tudományosan teljes egészében megismerni, s a fő probléma máris meg van oldva. Sőt kísérleti úton — a dolgok logikája szerint — magunk is úgyszólván laboratóriumi eljárással termelhetünk művészetet, s Souriau — másokhoz hasonlóan — csakugyan annak a tévhitnek az áldozatául esik, hogy egy ilyen tudományos elemzéssel — miékként mondja — „magának a művészetnek az ügyét mozdítjuk elő”. A tudomány elvben mindig tudható, a tudományt meg lehet tanulni, s így, ha jó adag türelemmel rendelkezünk, megtanulhatjuk felfedni a művészetet, sőt magunk is művésszé válhatunk, tekintet nélkül arra, hogy van-e érzékünk a művészethez, tekintet nélkül alkotói képességünkre. Amde mégis meg kell hagyni, hogy van némi különbség a művész és az esztéta között, s Souriau csakugyan rá is mutat: „Amit az esztéta tud, a művész gyakorlatban viszi véghez”, kiált fel diadalmasan e különbséget felfedezvén. Igaz ugyan, nem tájékoztat bennünket, miért nem viszi véghez a gyakorlatban is a tudományos esztéta azt, amit tud — ha már tudja —, vajon csak a szándék vagy

az akarat hiányzik-e belőle, vagy egyszerűen azért engedi át a cselekvést a művészeknek, hogy nekik is legyen érvényesülési területük, hadd édegeljenek már valamiképpen, noha ő; a dolgok ismerője kétségtelenül véghezvihetné ugyanazt, talán még jobban is, hiszen tudatában van minden empirikus törvényszerűségnek, ami egy művet művészivé tesz. Azok az esztéták, akik leggyakrabban hivatkoznak a tapasztalatra, úgy tűnik, legkevésbé ismerik és becsülik meg, mert különben látniuk kellene, hogy esztétikájuknak mind a mai napig egyetlenegy verssorst sem sikerült tudományosan megmagyaráznia, nem-hogy a művészi jelenség lényegébe sikerült volna behatolnia, vagy éppenséggel megteremtene azt.

A racionális és az empirikus, a szigorú értelem uralma és a pusztán adott, tényszerű empiriára utaltság — ezek a látszólag teljesen ellentétes pólusok, ha művészetről van szó, bizonyos tekintetben igen gyakran azonos alapfeltevésekre jutnak. Hiszen például Platón, a legkövetkezetesebb racionalista — aki sohasem ismerte el, hogy a megismerésnek az intellektuálison kívül lehet valami más igaz formája is — a művészettel kapcsolatban a mimesis elméletének, az empirista vulgáris tükrözési elmélet előfutárának a védelmezője volt. Összefüggésbe hozva a két fogalmat, Platón igen helyesen vélte, hogy a tükrözés megállapodik a természeti adottságoknál és sohasem hatol a fogalomig, a logikai igazságig, s épp ezért becsülte le olyannyira a művészetet. De Platón korlátja nemcsak abból állt, hogy a művészetet azonosította a tükrözéssel, a valóság utánzásával, hanem abból is, hogy úgy vélte, az intellektus hatósugarán túl az igazságnak semmi más alakzata nincs, illetve az intellektuson kívül, amely egyedül képes felfedni az ideákat, csak a pusztán testi, empirikus valóság és ennek a valóságnak halovány tükrözése létezik, ez a tükrözés pedig mi más lehet, mint annak az értéktelen, alacsonyrendű érzékiségnek az árnyéka. És mégis, épp Platón kifinomult esztétikai érzéke — mert nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy maga is zseniális művész volt — egyre lázadozott a saját merev racionális következtetései ellen, amelyek olyannyira lekicsinyelték és megtépázták a művészet értékét. Egy ízben azt mondta, hogy boldog volna, ha valaki felfedné egyszer előtte, miként lehetne igazolni a művészetet és besorolni a szellem fenséges funkciói közé. Mivel azonban ez senkinek sem sikerült, s minthogy szillogizmusai szigorúan kötelezték, nemkülönben úgy tűnt neki, hogy a művészet — *látszólagos igazságával* — ellenkezik etikai lelkiismeretével, a ráció pedig azt követelte, hogy a művészetet kiebrudalja, elméjére és szigorú lelkiismeretére hallgatott. Ez alkalommal Platón, a racionalista esztéta megkísérelte legyőzni és elnyomni önnönmagában a művészt. Azok viszont, akiknek a lelkiismerete nem olyan érzékeny s elméjük nem olyan éles és következetes, mint amilyen Platóné volt, megtartották Platón idealista racionalizmusának tételeit a valóság tükrözéseként felfogott művészetről, de felháborodva elvetették és még ma is elvetik azokat a következtetéseket, amelyek e tételekből mulhatatlanul fakadnak.

Szeretnénk ezúttal egy példán futólag rámutatni azokra a valóságos értékekre, amelyeket a művészet művészi megközelítésének némely elemei tartalmaznak; ez a megközelítés nem tagadta meg mű-

vészi eredetét a művészet problémáinak feldolgozásakor, s Souriau, Dessoir és sokan mások a tudományos esztétika álláspontjáról bírálják.¹ A filozófia- és irodalomtörténetben a művészethez való ilyen viszonyulásnak talán legjellegzetesebb s egyben legsajátosabb példája az a hagyaték, amelyet Friedrich Nietzsche-től kapott évszázadunk kulturális örökségbe. Tézisünk keretében természetesen sem szükségünk, sem lehetőségünk arra, hogy bírálóan behatoljunk művészi művészetfilozófiájának alapépítményébe. Csupán némely törekvésének lényegére kívánunk rámutatni, mert úgy véljük, rendkívül fontosak eszmecserénk kerettémája szempontjából, hiszen Nietzscheben talán sokkal inkább egyesült az a két viszonylat, amelyről ezúttal értekezünk — nevezetesen a művészet és a filozófia —, mint a jelenkori európai kultúra bármely más egyéniségében.

Nietzsche számára a művészet nem afféle, egyszerűen a valóságban fellelhető jelenség, még csak olyképpen sem, ahogyan a művész és műve jelenlétéről tudunk. A művészet, kiváltképpen legmagasabb formája, a tragikus művészet — amely legnyilvánvalóbban fedi fel az azonosnak örök visszatérését — a legteljesebb áttörés a dolgok külső látszatán, a látszólagoson; a művészet mély betekintés magába a bensőbe, magába a világ szívébe, de — és ez a művészet rendkívüli paradoxonja — egyben ugyanennek a látszatnak az igazolása is. A művészet látszata másfolyan, valóságosabb, mint a tiszta fogalmi gondolkodás látszata. A művészet látszata nem *magyarazza* — felszínesen — az életet, hanem *igazolja* és egyáltalában *lehetővé teszi*. A művész időtlen játékában egyben tükröződik magának a világnak őseredetű játéka és az a külső játék, a gyermeki játék, a hérakleitoszi kavicsal való játék,² az azonosnak örök visszatérése, de egyben az élet mély tragédiáját is felfedi, valamint az egyetlen lehetőséget nyújtja arra, hogy elviselhető legyen a látszat fényében, a szépség és az örökkévalóság fényében, a művészetben.³ Az életnek esztétikai jelenséggé váló igazolása így nem spekulatív logikai következtetés, hanem a fennmaradás egzisztenciális imperatívusza. Ezért az igazi alkotó mindig kérdésektől háborgó kétkedéssel viseltetik a fogalmi igazság értékei, a világ kategoriális igazsága iránt, nemcsak mert ettől az igazságtól még nyugodtan „el is vesztünk”, hanem mert ez — a priori intellektuális eszközeivel — deformálja mindazt, ami nagyító lencséje alá kerül, hiszen sohasem is volt és elvben sohasem is lehet egyenlő értékű a világgal, a világ ontológiai szerkezetével, a kozmosz örökös játékával. Ily módon Nietzsche szembehelyezkedik Platónnal és Hegellel, akik szerint a lét csak olyképpen juthat el az abszolút ragyogáshoz, ha megszabadul minden érzékitől, vagyis csupán a fogalomban teljedhet ki. Pedig éppenséggel a műalkotás — tehát a benne levő érzéki és indi-

¹ Ez az írás egy nagyobb mű része. Ezért nem említek meg más, e tézisek szempontjából igen jellegzetes művészi és bölcséleti műveket. Lásd például *Krieza műveinek némely filozófiai aspektusa* című esszém, amely a *Nase* teme 1963. 5. számában jelent meg; kivált a 624–634. oldalon levő részt.

² Hérakleitosz, 52. töredék: „Idő: gyermek, aki játszik, ostáblát: gyermekkirályé az uralom”, Kerényi Károly fordítása, *Filozófiatörténeti szöveggyűjtemény*, I. kötet, 25 o. Tankönyvkiadó, Budapest, 1962. (Az ostáblázás azonban, minthogy szabályokhoz igazodik és cérra tör, elhomályosítja a kavicsal való játék kötetlen és spontán gyermeki vonásait, valamint az idő görög felfogásának jellemzőit — M.N.)

³ „Mert szeretlek, oh Örökkévalóság!” — Nietzsche: *Im-igyen szóla Zarathustra*, Grilli Könyvkiadó, Budapest, 1908, 309. old.

viduális is — juttatja adekvát és teljes ragyogáshoz magának a lét igazságának ragyogását.

Ezért lelte meg a Zarathustráról, az örök visszatérés hirdetőjéről szóló műben saját művészi nyelvét a legsajátosabb gondolatainak kifejezésére. A képekben, metaforákban, amelyeket megfelelőképpen olvasunk akkor is, ha gondolatokká változtatjuk őket, tulajdonképpen a művészet helyéről és szerepéről alkotott nézeteit fejezte ki művészi eszközökkel. Zarathustra beszédeinek kezdetén, a három átváltozásról szóló beszédben a művészet értékét fejezte ki szimbolikusan: a szellem előbb tevévé lett, azzá a szellemmé, amely — minthogy az isten halott — kész magára vállalni és viselni a legsúlyosabb terhet. A teve a második átváltozásban oroszlánná lett, felszabadítóvá, ragadozó vadállattá, s akár az európai nihilizmus, ledönti mind a régi értékeket, bár képtelen még újakat alkotni, de a hatalomra törő akarat megtestesülése lévén, van ereje „szabadságot teremteni magának új teremtésre”. Az oroszlánnak azonban végül gyerekké kell lennie: „Ártatlanság a gyermek és felejtés, újakezdés, játék, magából kigördülő kerék, első mozgás.”⁴ A nyílt, közvetlen gyermek, anélkül hogy tudná, ártatlan játékkal életre kelti és felfedi a világmindenség szerkezetét, az azonosnak örök visszatérését, ez pedig, ártatlanságával és látszatával magának a világnak a létét fejezi ki — a művész szerepe és küldetése ez. A művész önnönmagában viseli, s egyben a túlhaladás értelmében tagadja mindkét előző átváltozást: ama szellem felett áll, amely magára vállalta a halott isten terhét és felelősségét, azaz e halál által neki adatott szabadságnak a terhét, hasonlóképpen a romboló európai nihilizmus, az oroszlán megsemmisítő hatalma felett áll, s ily módon a gyermek játékában felfedheti a kozmikus fennmaradás értelmét és saját megváltozhatatlan sorsának, a művész sorsának legmélyebb, egyedüli igazolását. „Keletkezés és elmúlás — mondja Nietzsche —, építés vagy rombolás, anélkül hogy bármilyen erkölcsi vonatkozást tulajdoníthatnánk neki, csupán a művész és a gyermek örökké egyazon ártatlan játékában lelhető fel ezen a világon.”⁵ De a művészet lényegében megmarad ártatlanul tragikusnak (azaz bűn nélküli bűnösnek), és csak tragikus művészetként képes a világ tragikus létét felfedni. A keresztény megváltással ellentétben a könyörtelen sors tragikus-dioniszoszi világában nincs menekvés. De azért a tragikus semmi esetre sem azonos a pesszimizmussal, mint ahogy Schopenhauernál még bizonyos értelemben az volt. Az azonosnak örök visszatérése tragikus érzésként egyben igazolás is és egy nagy Igen (Ja-sagen) is annak az életnek, amely csakugyan olyan, amilyen, nem pedig amilyennek etikai imperatívuszaink szerint lennie kellene, vagy amilyené megismerési-fogalmi sémáinkkal sorvasztjuk és csonkítjuk.

Overbeckhez írott levelében 1884-ben Nietzsche azt mondja, hogy tulajdonképpen korábbi műveiben is (például a *Morgenröteben* és a

⁴ Nietzsche: *Im-igyen* szóla Zarathustra, Grill Könyvkiadó, Budapest, 1906. 31. o. — „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung.” Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1927. 27. o.

⁵ „Ein Werden und Vergehen, ein Bauen oder Zerstören ohne jede moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld hat in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes.” F. Nietzsche: *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*.

*Die fröhliche Wissenschaft*ban) a *Zarathustrához* írt kommentárokat, még mielőtt a *Zarathustra* megjelent volna. Közismert dolog, hogy későbbi művei nagyjából a *Zarathustra* képeinek és művészi látomásainak filozófiai objeckiói és magyarázatai. Ilyképpen Nietzsche alkotómunkája kezdettől fogva — már *A tragédia születésében* — a művészt kutatja, hogy aztán a *Zarathustrával* tetőzze be, váltsa valóra hozzá mértén szándékát, törekvését — a *művészet művészi képe*. Nézetünk szerint ezért Nietzsche számára nem a művészet a filozófia organonja, miként például Eugen Fink véli Nietzschéről szóló nemrég megjelent, rendkívül érdekes könyvében, hanem éppen fordítva: csak a filozófia lehet a művészet organonja, a művészet pedig (nem az igazság vagy az erkölcs) magának az életnek az egyetlen organonja.

Nietzsche művészetfilozófiája nemcsak történelmi és tolmácsolási okokból érdekes számunkra, azaz ennek az európai kulturális örökségen belüli rendkívül jelentős bölcséleti és művészi vállalkozásnak nemcsak a szerepe és történelmi helye miatt, hanem némely lényeges tételeiből és eredményéből fakadó aktuális problematikája miatt is, amelyeknek látkörében igen tanulságos megvizsgálni és értékelni megannyi jelenkori esztétika határának és hatósugarának kérdését. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy Nietzschének sikerült kitörnie az őt körülvevő embertelen, megmérgezett világ sötét víziójából, azt sem, hogy a művészi behatolása áthágta annak a lényegében elfogadhatatlan filozófiának a kereteit, amelyet egy immár múltnak tekinthető idő és egy immár nem létező tér koordinátái határoztak meg. Mert minden nagy művészetben — hát még Nietzschében — mindig fellelhető a filozófiai, eszmei vetülék, Nietzsche pedig éppenséggel e filozófiai értelemben rekedt meg a nyugat-európai metafizika kereteiben, azonkívül meg van terhelve egy tünőfélben levő világ görcseivel, viharával és buktatóival, amely lezárja látóhatárát és megtöri tekintetét. Mégis úgy véljük, hogy Nietzsche kísérlete után lényegében értelmetlenné és meddővé válik a művészetnek az a megközelítése, amely — megkerülve az ő művészi profétikus elragadtatásának erejét és értékét — a művészet jelenségét azokkal az elavult képletekkel és eszközökkel kívánja megközelíteni, amelyek az örökké és egyben megismételhetetlenül élő művészet száraz, tudományosan empirikus és pozitivisták akribikus megbénításának sajátjai. Nietzsche és világa már régóta halott, és ma meg kellene kísérelni ugyanolyan erővel kifejezni az ő eszmei elfogultságának és üzenetének halálát, amilyen erővel ő a keresztény isten halálát fejezte ki. A jelenkori értelmetlenség mély szakadékaival és ezzel egyetemben a humánus utáni még mélyebb és még életesebb vágyakozást, amely szétmorzsolja, de meg is nemesíti a jelenkori művészet értelmét, nem lehet többé az ő érdeklődésének tárgyaira irányulva, az ő elragadtatott, lázas, gyakran betegesen túl érzékeny szavaival és képeivel kifejezni. A művészet teljesen új világai megkövetelik a művészet új megközelítését: a művészet krízise gyakran szemünk láttára változik át a krízis hiteles, megrázó művészetévé. A jelenkori művészet megdöbbenően kifejezi a polgári világ emberének magányát és elveszettségét, de bizvást mondhatjuk, hogy éppen a művészetnek sikerült túlhaladnia ezt a krízist. Mélyen humánus küldetésének és értékének megfelelően világítani meg a művészetet, elszán-

tan és szabadon szólani a humanitás új világáról — ez azt jelenti, hogy az ember nem marad meg a puszta leírásnál, hanem aktív tényezőként vesz részt az ember emberiesítésének folyamatában, az ember igazán emberi fennmaradásának értelmessé tevésében. A közömbösséggel szemben, a polgári elégedettséggel és boldogságélvezettel szemben, amely egocentrizmusával a hájas tenyészésre hajlik és vakon, süketen áll a jelenkori világ kataklizmái előtt, a művész, aki okkal viseli ezt a nevet, oly bátran, lázadón, megalkuvás nélkül vág új utakat, hogy a tudományos esztétika holmi laboratóriumában még csak alkotásának létezési módját sem lehetséges kellőképpen rögzíteni, nemhogy értelemmel lehetne telíteni. Felemelkedni a művészet pátoszához és felkutatni egy új bölcséleti nyelvet, amellyel be lehet hatolni magába a művészi üzenet velejébe és belső filozófiai értelmébe — ezt csak akkor kísérrelhetjük meg, ha mind a jelenkori művészet érverését, mind pedig az eszmei és reális világ érverését, amelyben élünk, saját érverésünknek érezzük, saját bensőséges problémáknak, olyannyira, hogy a művészet halála egyben az utolsó lehetőség elvesztését, saját halálunkat jelentené az elidegenült világban.

Ezért a művészet kérdése napjainkban sokkal inkább a személyes meggyőződés, a személyes mindennapi szükséglet kérdése, mint bármikor azelőtt, nem pedig az élettelen elemzés vagy holmi sematikus irányelvek és határozatok, utasítások és megrendelések dolga, amelyekben meghatározzák és részletezik, hogyan, miként, mely kánonok szerint kellene műveket alkotni. A látszólag semleges, asztrálisan fenséges, szigorú esztétikai szcientizmus — mindentudó igényeivel és nevelési becsvágyával — épp a művészet területén — mind a művész, mind a bölcselő valóságos semmibevevésével — paradox módon a legvulgárisabb, dogmatikus, didaktikus pragmatizmushoz hasonult. Valóban érdekes, hogy a tudós döntőbírák néha lényegében ugyanazokból a felvételekből indulnak ki, mint a szocrealista frázispufogatók és kocazenészek, akik szintén úgy vélik, hogy okvetlenül jobban tudják, hogyan fest az „igazi” művészet, mint azok a romantikus, kissé komolytalan, anarchoid művészek és cselszövő filozófusok együttvéve, s nemcsak azt a jogot sajátítják ki maguknak, hogy leghivatottabb ítéletet mondjanak a bármikor is született műalkotásokról, hanem azt is, hogy tekintet nélkül elenyésző tehetségükre, úton-útfélen megleckéztessenek boldog-boldogtalant: hogyan is kellene tulajdonképpen a művészetben eszmehűen és „helyesen” alkotni.

A művészet kérdése az ember *emberséges* fennmaradási lehetőségének kérdése, s már e sorsdöntő kérdésre való irányultság is felfedi az ember előtt a művészet eredeti, megismételhetetlen igazságát, amelyhez sohasem érhet fel semmiféle mégoly helyes metodikus precízsg sem, vagy bármelyik tudomány gyakorlatilag hasznos alkalmazhatósága sem. Ilyen értelemben a művészi valóság szükséglete, valamint e valóság filozófiai irányultságának értelmét illető szükséglet abban a korban, amikor az ember emberiségének elszegényítése és megcsontítása folyik, valóságosabb, illetve az igazi emberiségnek megfelelőbb, bármi reálisan létező realitásnál hozzáillőbb.

Napjainkban az igazi művész sorsa — a humanizmussal való teljes elkötelezettség — egyúttal az alkotó filozófus sorsa is ezen a világon.

Ezért úgy véljük, ha a művészetfilozófus csakugyan fel akarja kutatni a legfőbb művészi mozgatóerőt, nem ereszkedhet le a tudományos neutralizmus, objektivizmus és érdektelen esztéticizmus szintjére. A művészi ügyében való igazi érdekltség egyben az emberben levő legemberibb vonásokban való érdekltséget jelenti. A történelem e pillanatában ezt az antidogmatikus művészettel humanizált, filozófiával nemesített, minden pillanatban emberien értelmessé tett szocializmusért vívott szenvedélyes harc egyik formájának tekinthetjük.

Major Nándor fordítása

A zágrábi Kolo 1964. januári számában is közölt esszé a szerző *Umetnost i filozofija* című sajtó alatt levő könyvéből való.