

Esztétikai tapasztalat és horizont

A dialogicitás Gadamer és Jauss művészetfelfogásában

LOBOCZKY JÁNOS

Közismert, hogy Gadamer filozófiai hermeneutikája milyen jelentős impulzusokat adott a modern művészetelméletek számára. Írásomban Gadamer hermeneutikai művészetfilozófiájának és Jauss ún. recepcióesztétikájának fontos érintkezési pontjait járom körbe. Ez az értelmezési kísérlet azért is tanulságos lehet, mivel maga Jauss meghatározó elődjének tekinti a 20. századi hermeneutika élő klasszikusát. Ugyanakkor Jauss egyáltalán nem fordul kritikátlanul Gadamer elméleti megfontolásaihoz. A címben jelzett fogalmak értelmezése különösen kínálja az egybevetést.

Az esztétikai tapasztalat Gadamer és Jauss értelmezésében

Először Gadamer analizisét érdemes szemügyre vennünk a tapasztalatról. Jogosan veti fel, hogy a tapasztalat addigi elmélete szinte teljesen a tudomány felé orientálódott, s így eltekintett a tapasztalatszerzés folyamatának vizsgálatától. A természettudományok céljai, hogy a maguk kísérleti módszereivel objektiválják a tapasztalatot: „a tapasztalat elmélete teljesen teleologikus módon az igazságszerzésre van vonatkoztatva, melyet a tapasztalatban elérünk”.¹ A hermeneutikai megközelítés ezzel szemben a tapasztalatot mint folyamatot értelmezi. Ez utóbbi alapjában véve negatív, nem „típuszerű általánosságok töretlen kialakulása”. Amikor

¹ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984, 244.

valamiről tapasztalatot „szerzünk”, akkor ez egyúttal hamis általánosításokat cáfol meg: „Ha egy tárgyon tapasztalatot szerzünk, akkor ez azt jelenti, hogy mindaddig nem láttuk helyesen a dolgokat, s most már jobban tudjuk, hogy mi a helyzet. A tapasztalat negativitásának tehát sajátosan produktív értelme van. Nem egyszerűen tévedés, melyet felismerünk s ennyiben helyesbítünk, hanem messze ható tudás, melyet megszerzünk”.²

A tapasztalat – e felfogás szerint – lényegi ellentétben áll az elméleti vagy technikai általános tudással. Alapvető jellemzője az új tapasztalatra való vonatkozás: „... akit tapasztaltnak nevezünk, nem csupán tapasztalatok révén ilyenné vált, hanem nyitott is az új tapasztalatok iránt. Tapasztalatának tökéletessége nem abban áll, hogy már mindent ismer, és mindent jobban tud. Ellenkezőleg: a tapasztalt ember radikálisan kerül a dogmákat, s mivel már sok tapasztalatot szerzett, és a tapasztalatokból tanult, különösen képes arra, hogy újabb tapasztalatokat szerezzen, és tanuljon belőlük. A tapasztalat dialektikájának a beteljesedése nem a lezárt tudás, hanem a nyitottság a tapasztalattal szemben, olyan nyitottság, melyet maga a tapasztalat szül”.³ Valahogy itt is az antik bölcs magatartása aktualizálódik, aki képes a „nemtudás” tudására, vagyis a belátásra.

Gadamer érdekes szempontokat villant fel a Te tapasztalatának a sajátosságait jellemezve. Élesen rávilágít arra, hogy az, amit emberismeretnek szokás nevezni, az nem más, mint embertársaink leegyszerűsített, Én-központú felfogása: „Mármost létezik a Te olyan tapasztalata, amely az embertársak viselkedésében kifürkészi a tipikust, s a tapasztalat alapján képes előre látni a másik viselkedését. Ezt emberismeretnek nevezzük. Értjük a másikat, mint ahogy értjük a tapasztalatunk körébe eső bármely más tipikus folyamatot, azaz számításba tudjuk venni. Viselkedése ugyanúgy céljaink eszközéül szolgál, mint bármely más eszköz. Morális szempontból a Te-hez való ilyen viszony szintiszta Én-központúság, és ellentmond az ember erkölcsi lényegének”.⁴ A másik ember kiszámítására törekvő emberismeret voltaképpen a mások feletti uralom eszköze. A másikat azért akarom már előre megérteni, hogy elhárítsam a másik igényét magamtól, hogy elérhetetlenné váljak a számára. Egyébként a hagyományhoz való viszonyt és az emberek közötti személyes viszonyt plasztikusan állítja párhuzamba Gadamer, amikor azt mondja, hogy a hagyó-

² I. m. 248.

³ I. m. 249.

⁴ I. m. 251.

mány is „valódi kommunikációs partner, mellyel ugyanúgy összehozunk, mint az Én a Te-vel”.⁵

Ami mármost közelebbről az esztétikai tapasztalatot illeti, Gadamer azt hangsúlyozza, hogy az esztétikai tapasztalat is az önmegértés egyik módja. Önmegértés, vagyis az emberi létezés hermeneutikai kontinuitásának a megőrzése. Éppen ezzel összefüggésben bírálja Gadamer az esztétikai tudat absztrakcióját. Egyfelől elismeri az esztétikai absztrakciós tevékenység pozitív teljesítményét is. Az ún. „esztétikai megkülönböztetés” teszi láthatóvá a „tisza műalkotást”, különíti el a mű esztétikai minőségét olyan tartalmi mozzanatoktól, amelyek pl. morális vagy vallási állásfoglalásra készítenek bennünket. Másfelől azt hangsúlyozza, hogy az esztétikai tudat absztrakciója a műalkotással való találkozásnak csak az egyik oldala, a másik az, amikor a művet beillesztjük saját világába, vagyis a tartalmi vonatkozások minél szélesebb horizontú feltárásával a mű jelentésgazdagságát hívjuk elő: „Mivel a műalkotással a világban találkozunk, az egyes műalkotásban pedig egy világgal, a műalkotás nem marad idegen univerzum, melybe időlegesen, egy pillanatra belevarázsoztattunk. Ellenkezőleg: önmagunkat értjük meg benne lépésről lépésre, s ez azt jelenti, hogy létezésünk kontinuitásában megszüntetjük az élmény diszkontinuitását és punktualitását”.⁶ Ezzel összefüggésben emeli ki a történetiség mozzanatát is, amikor arról ír, hogy „a művészet panteonja nem időtlen jelenbeliség, mely a tiszta esztétikai tudatnak mutatkozik meg, hanem egy történetileg felgyülemelő és összegyűjtő szellemnek a tette”.⁷ Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hatástörténet kontinuumát ott bomlik meg, ahol megtörténik a konkrét tudatosítás a jelen és a múlt horizontjainak összeolvadásakor. Egyébként a későbbiekben még részletesebben tárgyalandó *horizont*-problematika már ezen a ponton felmerül, hiszen a „nem időtlen jelenbeliség” kifejezés a műalkotás világának különböző horizontjaira utal.

Jauss számára nem kielégítőek Gadamer megállapításai az esztétikai tudat absztrakciójával kapcsolatban. Szerinte Gadamer „nem tisztázza a kultikus (»esztétikai különbség-nem-tevés«) és az imaginárius múzeum (»esztétikai megkülönböztetés«) történelmi pólusai között mozgó esztétikai tapasztalat eredményeit.”⁸ Úgy vélem, hogy Jauss sommás ítélete egyoldalú. Az *Igazság és módszer*-ben kétségtelenül alig-alig jelenik meg a Jauss által hiányolt

⁵ Uo.

⁶ I. m. 85.

⁷ Uo.

⁸ Jauss, H. R.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Vál. és szerk.: Kulcsár-Szabó Zoltán. Osiris, Bp., 1997, 152.

dimenzió, de itt egyébként is elsősorban elvi megalapozással találkozhatunk. 1974-ben keletkezett írásában, *A szép aktualitásában* viszont Gadamer az avantgárd, kísérletező művészet radikális újításaival is számot vet a műalkotás létmódját vizsgálva. Külön is felhívnam a figyelmet arra, amit a *játékkal* mint művészettapasztalatunk egyik antropológiai alapjával kapcsolatban fogalmaz meg. A játék elemzése azért is kitüntetett jelentőségű, mert Gadamer hangsúlyozottan kerüli az esztétikai viszony olyan felfogását, amely egy esztétikai tudat és egy esztétikai tárgy szembenállását jelenti. A játék maga a mozgás szabadsága is, amely az önmozgás formájával rendelkezik. Ebben az értelemben alapvető jellegzetessége az élőnek, és azt jelenti, hogy a mozgás itt nem törekszik célra és értelemre. Csak az emberi játéknak a sajátossága az, hogy az ész is magába vonja. Éppen ezzel függ össze az is, hogy a játék minden ellenkező látszat ellenére sajátos lényegvonatkozásban áll a *komollyal*. A játszásban „szent komolyság” rejlik, de a játszó játék közben nem gondol erre a komoly vonatkozásra, hanem feloldódik a játékban. A játékot körülvevő világ célvonalozásai mintegy „lebegni” kezdenek. Ugyanakkor magát a játékot komolyan kell vennünk, különben játékrontók vagyunk.

Gadamer a játék elemzésekor is kerüli a játszó szubjektív reflexiójából való kiindulást: „Mert a játéknak saját lénye van, függetlenül azoknak tudatától, akik játsszák. Játék van ott is, sőt tulajdonképpen csak ott van játék, ahol nem a szubjektivitás magáértvalósága határolja körül a tematikus horizontot, s ahol nincsenek szubjektumok, amelyek játékosan viselkednek”.⁹ A játék a játszóknak révén csupán *megmutatkozik*. Éppen ebben áll a műalkotással való rokonságának egyik legfőbb bizonyítéka. A művészet tapasztalatában is a művészet megőrzött „szubjektuma” a műalkotás, amelynek létmódja a *bemutató*.

Az előbb már szó esett a játékmozgásról. Nem lényegtelen, hogy a *Spiel* szó eredeti jelentése a *tánc*. A játék egyik jellemzője az ide-oda mozgás, amelyben közömbös, hogy ki végzi a mozgást. Gadamer arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyelvi megfigyelések (például a valami „játszódik”, „játékban van” kifejezések esetében) arra utalnak, hogy a játék tényleges szubjektuma maga a játék. Huizingával kapcsolatban is azt emeli ki, hogy a „*játéknak elsőbbsége van a játékos tudatával szemben*”.

A játékmozgásban az ide-oda ingázás magától adódik, sőt minden külön erőfeszítés nélkül. Ez mintegy természeti folyamat. Ezt érthetjük az ember játékára is: „Az ő játéka is természeti folyamat. Épp azért, mert az ember is természet, s amennyiben

⁹ Gadamer, Hans-Georg: i. m. 89.

természet, az ő játékanak is a tiszta megmutatkozás az értelme.”¹⁰

A természetre egyébként is mondhatjuk, hogy erőfeszítés nélküli, célok és szándékok nélkül való játék, ennyiben a művészet mintaképe is lehet. Egy sajátos, platonizáló felfogás¹¹ visszfényét láthatjuk abban, ahogyan Gadamer idézi F. Schlegelt: „A művészet minden szent játéka csak távoli változata a világ végtelen játékanak, a magát szüntelenül formáló műalkotásnak.”¹² Gadamer hermeneutikai elemzéseinek egyik fontos vonása a fogalmak, szavak jelentéstörténetének, valamint aktuális használatuk metaforikus gazdagságának a vizsgálata. A játék fogalmának értelmezésekor is ezt láthatjuk. Amikor az emberi *viselkedés* játékoságáról van szó, a lehetőséggel való játék („eljátsszik a lehetőségekkel”) mindennapos élethelyzetét is szemügyre veszi. Ennek során e helyzet paradox voltára mutat rá: a különböző lehetőségekkel játszó ember egyrészt szabadon dönthet, másrészt a játék mégis kockázatos a játékos számára, a döntés tere ugyanis korlátozott.

Végső soron ezen a nyomvonalon is oda jutunk, hogy minden játék „*játszottság*”, a játék *valódi szubjektuma* pedig *maga a játék*.

A játék világa *zárt világ*, a játék terét is a játék méri ki „belülről”, a játékszabályokból következően. Ez a kijelölés a szent terület körülhatárolásához is hasonlítható, oda is csak a kultusz résztvevői léphetnek.

Az emberi játékra, a természet „játékaival” szemben, az jellemző, hogy *valamit* játszik. Ezzel függ össze a játszó ember viselkedése is. Mivel a játék az őt játszó ember számára *feladatot* jelent, viselkedésének céljait is játékfeladatokká alakítja át. A játékos megkönnyebbülése éppen e feladat sikeres megoldásából fakad.

Már felmerült, hogy a játék megmutatkozás. De *minek* a megmutatkozása? Egyrészt a játékfeladat teljesülésében megmutatkozik a feladat, ugyanakkor a játék valódi értelme nem bizonyos célok elérése, hanem „*önmagunk játékba hozása*” Ez utóbbi egyúttal valaminek a *bemutatása*. A következő kérdés az, hogy *kinek* történik a bemutatás. Ezzel most már a művészet játékjellegetek a megértéséhez jutunk közelebb. A színjátékra és a vele

¹⁰ I. m. 90.

¹¹ Gadamer maga hívja fel a figyelmet arra, hogy tudósi pályájának a kezdetét a *Platón és a költők* című írása jelentette. (1934) Vö. Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. Vál.: Bacsó Béla. T-Twins, Bp., 1994, 11.

¹² F. Schlegel: Beszélgetés a költészetéről. W. és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Vál.: Zoltai Dénes. Gondolat, Bp., 367.

rokonítható kultikus játékra már az jellemző, hogy a bemutatás *szándékolt* jellegű, nem pusztán feloldódás a megmutatásban. A színjátéktól elválaszthatatlan a néző. Látszólag ez azt jelenti, hogy a játék zárt terének egyik fala leomlik. A néző felé való nyitottság azonban nem szünteti meg a játék zártságát. A színjáték nem pusztán látványosság, a nézőtől is „együttjátszást” [*Mitspielen*] követel. Gadamer nem véletlenül hivatkozik a modern művészetekre, amelyeknek egyik alapvető funkcióját abban látja, hogy áttörjék a nézőközönség és a műalkotás közötti „távolságot”.¹³ Lényegében persze minden kor művészetére érvényes, hogy csak annál a műélvezőnél beszélhetünk igazán befogadásról, aki „együttjátszik”, aki saját erőfeszítést hajt végre. Ez történik egy regénybeli leírás elképzelésekor, de például festmények szemlélésekor is. Az utóbbi esetben is mintegy „olvassuk”, „megfejtjük” [*entziffern*] a képet, mint egy szöveget. A művészet „játéka” számára is alapvető jellegzetesség az, hogy nincs elkülönülés az alkotás és aközött, aki ezt az alkotást tapasztalja. Lényegében egy *kommunikatív tevékenység* nyilvánul itt meg. Gadamer a játékkal kapcsolatban általában is azt hangsúlyozza, hogy a játészó „maga fölött álló valóságként” tapasztalja a játékot. A színjáték esetében ez kifejezetten kitüntetett érvényességű, hiszen az itt bemutatott alkotást önálló valóságként értelmezhetjük, amelyet a nézők számára mutatnak be. A nézőben kell a játék értelemegészének „összeállnia”. A játészó és a néző számára persze egyaránt elvárás, hogy a játék „értelmét” kell megfejteni. Végző soron tehát a művészetben a játék lényege nyilatkozik meg.

A játéknak, illetve a műalkotásnak a bemutatás-jellege a költészet és a zene esetében nyilvánvalónak látszik. A képzőművészeteknél viszont első megközelítésben a következő ellentételek tehetőek: a mű azonossága annyira egyértelmű, hogy nem egyeztethető össze vele a bemutatás sokfélesége; az újkori táblakép nincs ráutalva a közvetítésre. Ezek a szempontok az esztétikai tudat közvetlenségét igazolják – mondhatnánk. A múzeumokban, galériákban elhelyezett, *bekeretezett* képek szinte sugallják, hogy itt a műalkotást „kiszakítják” életvonalkozásaiból.

Kérdés tehát, hogy a műalkotásnak a játék alapján jellemzett létmódja érvényes-e a *kép* létmódjára is. Gadamer először is arra mutat rá, hogy az esztétikai tudat egyoldalúan csak ebből a jelenkori képtechnikából indul ki. Holott csupán a reneszánsztól kezdve vannak olyan képek, amelyek önmagukban, egyedi megjelenésükben is teljes, zárt képződményt alkotnak. Figyelembe kell tehát

¹³ Az egyik példa erre az áttörésre B. Brecht. Vö. Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*, 41.

vennünk a képnek azt a létmódját is, amely az ezt megelőző korokban volt jellemző.

Vagyis bizonyos értelemben célszerű elszakadni a képnek attól a szemléletétől, amelyhez a modern galéria szoktatott bennünket. Ez az elszakadás azután visszaadja a mára erősen pejoratív kicsengésűvé vált *dekoratív*¹⁴ fogalmának a rangját. Ennek a megközelítésnek a jogosságát az is alátámasztja, hogy az újabb művészettörténeti kutatások is elvetik az élményművészet naiv kép- és szoborfogalmát. Például azóta tudjuk, hogy a képeknek hely is kell, amióta nincs helyük.

A kép fogalmának ontológiai elemzésekor Gadamer két kérdést jár körül: az egyik a *kép* és a *képmás* problémája, a másik pedig a képnek és a maga *világának* a viszonya.

Az első kérdéssel kapcsolatban a *mimézis* fogalma is előtűnik, amely a költészet és annak színpadon való megelevenítése esetében sem leképezést, hanem a bemutatottak megjelenítését jelentette: „A mű mimézise nélkül nincs jelen a világ úgy, ahogy a műben jelen van, s tolmácsolás nélkül nincs jelen maga a mű.”¹⁵

Ervényes-e a képre is a bemutatás mozzanata? A bemutatás itt sem a leképezésre vonatkozik, a kép létmódja az a mód, ahogy a képben a bemutatás valami mintaképre vonatkozik. A képmás adekvátsága azt jelenti, hogy felismerjük benne a mintaképet. Így látszatra a tükörkép az ideális képmás, hiszen ez nem más, mint tiszta megjelenés.

Gadamer itt közvetetten bírálja a „művészet mint a valóság visszatükörzése”-felfogást, amikor szakít a tükrözés gyakorta felszínes értelmezésével. A tükörképet szerinte nem lehet képnek vagy képmásnak tekinteni, mivel nincs magáért való léte: „... a tükörképben maga a létező jelenik meg képként, úgy, hogy a tükörképben ő maga van előttem. A képmást viszont mindig úgy kell nézni, hogy *tekintetbe vesszük azt, amire vonatkozik* (kiemelés: L. J.)”¹⁶

A képmás létmódja az, hogy önmagát szünteti meg, mivel eszközként funkcionál. Hasonlósága alapján a leképezettre utal, tehát „önmaga megszüntetésében teljesül”. A kép lényege viszont valami más. A megmutatás lényegileg hozzátartozik a megmutathoz, ennyiben a tükörképhez hasonló. Gadamer az esztétikai *meg-nem-különböztetés* kifejezést használja erre a jelenségre. A mágikus képvarázslat éppúgy ezen alapszik, mint a modern világ-

¹⁴ Lukács kései esztétikájában például a dekoratívot a tartalmatlan, üres díszítéssel azonosítja. Vö. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága. I-II.* Ford. Eörsi István. 3. kiad. Magvető, Bp., 1978, 1., 313–355. (Díszítőművészet).

¹⁵ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, 109.

¹⁶ Uo.

ban a kép pótolhatatlanságának, „szentségének” a hangsúlyozása. A tükörkép és a kép ugyanakkor éles ellentétben állnak egymással, mivel az első pusztán látszat, nincs valóságos léte. Az esztétikai értelemben vett képnek a *megmutatásban* áll a saját léte.

A kép ugyan megőrzi vonatkozását a mintaképre, de több, mint képmás. Olyasmit ábrázol, ami a kép nélkül így nem mutatkozna meg. Jól érzékelhető ez például Rembrandt portréin, ahol a modellre való világos utalások mellett mindig van valami olyan részlet (például Jan Six vázlatnak meghagyott kesztyűs bal keze), amely a művészi képzelőerő jelenlétét mutatja.

A képnek a mintaképre vonatkozása nem egyoldalú vonatkozás. Ráadásul a megmutatás révén a megmutatottnak „*gyarapodik a léte*”: „A kép saját tartalma ontológiailag a mintakép emanációja”.¹⁷ Ez az újplatonikusokra jellemző fogalom azt fejezi ki, hogy az, amiből valami kiáramlik, ezáltal nem lesz kevesebb. A kép megmutatkozása létfolyamat, ami által a lét több lesz.

A kép létmódját Gadamer az előbbi fejtegetésből következően a *reprezentáció* fogalmával jellemzi, amelyet a kánonjogi „*képviselés*” értelmében használ. E fogalom bevezetésének egy olyan mélyebb értelme van, hogy a kép esetében a mintakép valójában a kép által válik „minta”-képpé, az ábrázolt lényegében csak a kép felől nézve válik képszerűvé.

Gadamer itt újból egy paradoxon segítségével teszi „láthatóvá” az előbb megfogalmazott következtetést. Az uralkodónak vagy a hősnek meg kell mutatkoznia, reprezentálnia kell népe előtt. Ebből a követelményből készül róluk a kép. Lételemük a megmutatkozás, azért mutatják meg a képen. Idővel azután a kép visszahat a megmutatkozásra. Lassan úgy mutatkozik meg, ahogy a képe „előhívja”.

Gadamer többször is kiemeli, hogy a kép ontológiai értelmezése szempontjából a *vallásos* képnek különleges jelentősége van, ott ugyanis még világosabb, hogy nem egy leképezett lét képmásáról van szó. A kép mintegy „létszerűen kommunikál a leképezettel”.

A művészet lényegéről szóló hegeli tanítást sajátos gondolkörben eleveníti fel ez a felfogás: „A mintaképre vonatkozás olyan lényegmozzanat, mely a művészet bemutató jellegén alapul. A műalkotás »idealitását« nem azzal kell meghatározni, hogy valami ideára, mint utáncandó és visszaadandó létre vonatkozik, hanem úgy, ahogy Hegel határozza meg magának az eszmének »látszásaként«”.¹⁸ Ez tehát nem valamiféle transzcendens szellem-

¹⁷ I. m. 111.

¹⁸ I. m. 112.

re való vonatkozást jelent. „Csupán” annyit, hogy a képben megszüntethetetlen vonatkozás rejlik *saját világára*. Egyébként Gadamer azt is hangsúlyozza, hogy a művészetben a profán és a szakrális ellentéte relatív, a műalkotásban mindig van valami szakrális.

Gadamer elemzései során több olyan műforma esztétikai létjogosultságát is „helyreállítja”, amelyek a modernitásban a perifériára szorultak: pl. a portré vagy a költői dedikáció. Ezek árnyalt analízise is ahhoz a konklúzióhoz vezet, hogy a művészet alapvető létmódja a *megmutatás*, mely a „játékot és a képet, a *communiót* és a *reprezentációt egyaránt átfogja*”.¹⁹ Gadamer a művészetet így *létfolyamatként* fogja fel, az esztétikai tudat absztrakcióját élesen elutasítva ezzel.

A kép létmódját úgy is meghatározhatjuk, hogy középpont áll a *tiszta utalás* (a jel lényege) és a *tiszta képviselés* (a szimbólum) között. Ugyanis a mesterséges jelek, de a szimbólumok is „funkcióértelmüket” nem saját tartalmuktól kapják, jelnek vagy szimbólumnak tekintjük őket. Eredetükben a *létesítés* mozzanata a döntő. A kép viszont *önmagá által* reprezentál valami jelentéstöbbletet.

Gadamer a művészetek ontológiai megalapozásához nem csupán az úgynevezett „szabad” művészeteket hívja segítségül, hanem a gyakran „alkalmazott” művészetnek tekintett *építőművészet* értelmezését is új szempontokkal gazdagítja.

Az épületek kettős értelemben mutatnak túl önmagukon. Egyrészt az határozza meg, hogy milyen *célra* szolgál, másrészt az a *hely*, amelyet egy térbeli összefüggés egészében elfoglal. Az építménynek egy „életviselkedést”²⁰ kell szolgálnia, és be kell illeszkednie a természeti és építészeti környezetbe. Az „önmagában való műalkotás” Gadamer szerint éppen az építőművészet fényében bizonyul pusztán absztrakciónak. Az épületektől elválaszthatatlan a világhoz tartozás. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy ha eredeti világa megváltozott, akkor már csak az elidegenedett esztétikai tudatban lenne valóságos. Egy ún. történelmi városrész műemlék-épületei is azzal együtt nyerik el jelentőségüket, hogy benne élnek egy modern világ lüktetésében.

Gadamer bizonyos értelemben *univerzálisnak* tekinti az építőművészetet. Mivel a teret formálja, a kifejezés eredeti értelmében

¹⁹ I. m. 117.

²⁰ A heideggeri hatás, illetve párhuzam az építészet kitüntetett kezelésében Gadamernél itt világosan látható. Vö: „A görögök a *tekhné*, a létrehozást úgy gondolták el, mint valami megjelenítetett. Az ekként elgondolt *tekhné* már ősidők óta az építészet tektonikájában rejtezik.” (Heidegger: *Bauen, Wohnen, Denken. Vorträge und Aufsätze*, 160.)

mindent átfog, ami térben létezik. Azt is mondhatnánk, hogy *helyet* „szakít ki” a térből a különböző bemutatási formák számára. Az építőművészet biztosít helyet a képzőművészeti alkotások, a zene, a költészet és a tánc ábrázolásának. Ennyiben átfogja a művészetek egészét. Azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy még a különböző műfajú, stílusú zenei alkotások előadása sem függetleníthető attól a tértől, építészeti vagy éppen természeti környezettől, ahol ezeket bemutatják. A műalkotások technikai sokszorosíthatóságának a korában ugyan túlzott követelménynek látszik a *megfelelő hely* kiválasztása, de éppen a hangversenyek esztétikai tapasztalatai mutatják, hogy például oratorikus művek egészen „másképp” szólalnak meg – nem csupán akusztikai értelemben – templomokban, mint sportcsarnokokban.

Gadamer a *dekorativitás* fogalmára ráakódott, gyakran felszínes értelmezések rétegeit is lebontja. A dekoratív jelző ma az esztétikai irodalomban többnyire pejoratív csengésű. A „tartalmatlan” „jó megjelenést”, üres csillogást szokták vele kifejezni.

Gadamer az esztétikai tudat előítéletének tekinti azt a felfogást, hogy az igazi műalkotás az, „ami minden téren és időn kívül, a megélés jelenében esztétikai élmény tárgya”.²¹ A díszítőművészetben érvényesülő dekorativitás egyfelől a színek és formák *játékként* élvezhető, amelyben nem kell semmit felismerni vagy újrafelismerni. Másfelől a dekorativitás is túlmutat önmagán. Éppen ezért egyoldalú dolog a zenei alkotását élesen szembeállítani a csupán eszközként funkcionáló, díszítésre szolgáló dekoratívval. Nála a dekorativitás az építőművészet fő szempontja: egyrészt átfogja a térformálás különböző dekoratív mozzanatait, másrészt ő maga a lényege szerint dekoratív. A dekorativitás itt nem egyszerűen külsődleges szempontok szerinti díszítés: „A dekoráció lényege ugyanis abban áll, hogy végrehajtsa azt a kétoldalú közvetítést, hogy magára vonja a szemlélő figyelmét, megfelelő ízlésének, s ugyanakkor mégis az *életösszefüggés nagyobb egésze* (kiemelés tőlem – L. J.) felé irányítja, melyet kísér”.²² Egy épületnek ugyan magára kell vonnia a szemlélő tekintetét, de lényege szerint egy *életmódba* illeszkedik bele. Ezért még az ornamentika sem lehet teljesen öncélú.

A dekoráció fogalmát tehát Gadamer nem az élményművészet fogalmával szembeállítva világítja meg, hanem a bemutatás ontológiai struktúrájára alapozza. A kantói gondolatot, hogy az ornamentum, a díszítő, a dekoratív azonos a „szabad szépséggel”, egyáltalán a széppel, a következőképpen viszi tovább. A díszítés-

²¹ Gadamer, Hans-Georg: i. m. 122.

²² Uo.

nek nincs saját esztétikai tartalma, nem lehet elszakítani a díszítetre való vonatkozásától. A dísz nem magáért való dolog, nem utólag helyezük el valami másra, hanem hordozójának megmutatkozásához tartozik. Ízlésítéleteink esetében sem csupán arról van szó, hogy megállapítjuk valaminek az önmagában való szépségét, hanem arról is véleményt mondunk, mennyire harmonizál az a dolog saját környezetével, illik-e oda.

Gadamer véső soron a dekorativitás értelmezésével is arra a következtetésre jut, hogy a bemutatás *reprezentáció*, sőt a dísz, az ornamentum abban az értelemben reprezentatív, mint az épület, amelyet díszít.

Gadamer a mű létmódjának vizsgálata során a mű azonosságának a kérdésével is foglalkozik, s ezzel összefüggésben beszél az esztétikai észlelésről. Az észlelés nála nem azt jelenti, hogy csak „a dolgok érzéki bőre” a fontos: „Az észlelés [*Wahrnehmen*, „igaznak vevés”] nem abban áll, hogy különböző érzéki benyomásokat gyűjtünk, hanem – mint maga ez a szép kifejezés is azt jelenti, hogy valamit »igaznak vesszünk« [*für wahr nehmen*]. Ez pedig annyit jelent: azt, ami az érzéknek megmutatkozik, *mint valamit* látjuk és valaminek vesszük.”²³ Gadamer az „esztétikai meg-nem-különböztetés” kifejezést az „észlelés mélyrétegeinek” a jelölésére használja, s arra utal vele, hogy az „egy másodlagos viselkedésmód, amikor el akarunk vonatkoztatni attól, ami a művészi képződmények révén jelentőségével megszólít bennünket, s teljesen a »tisztán esztétikai« értékelésre akarunk szorítkozni”.²⁴ Vagyis az esztétikai tapasztalat nem szigetelhető el úgy, hogy a művészet az esztétikai élvezet pusztá tárgyává váljon.

A műalkotások befogadásának pluralitása kapcsán az a kérdés is feltehető, vajon rendelkezik-e a mindig változó arcú mű saját *identitással*. Nem folyik-e szét a műalkotás befogadásának végtelen számú aktusában? Gadamer bírálói gyakran azt vetik a modern hermeneutika szemére, hogy a „*mindig más*” mű képzete egyrészt az értelmezés teljes anarchiájához vezet, másrészt cseppfolyóssá teszi a műalkotás fogalmát.²⁵ A műnek a játékkal összefüggésben kifejtett *hermeneutikai identitása* véleményünk szerint cáfolja az előbbi ellenérvet. A hermeneutikai identitás az, amely létrehozza a műegységet. Ez a műegység azonban nem jelent elkülönültséget attól, aki a mű felé fordul. Ennyiben elválaszthatatlan a megértéstől, hiszen a művészet tapasztalatában „*valamit mint valamit*” [*etwas als etwas*] érték meg, az identitást a műérte-

²³ Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. I. m. 47.

²⁴ Uo.

²⁵ Vö. E. D. Hirsch: Gadamer értelmezésmélete. *A hermeneutika elmélete*. I-II. Szerk.: Fabinyi Tibor. Szöveggyűjtemény. Szeged, 1987, II., 385–407.

lemből állapítom meg.²⁶ Gadamer igen találóan hozza itt fel a zenei improvizáció példáját. Az orgonista sohasem képes kétszer „ugyanazt” improvizálni azonos témára. Műről beszélhetünk-e itt, vagy csupán az előadóművész zenei ötleteinek laza füzéréről, afféle újjgyakorlatról? A hallgató mindenesetre a különböző improvizációk minőségéről ítélkezik: „ez magávalragadóan szuggesztív volt”; „ez üres technika”. Vagyis az improvizációban valamilyen műegységet, esztétikai önazonosságot pillant meg. Gadamer tehát mintegy a befogadás oldaláról kiindulva kezdi ki a klasszikus, zárt műalkotás-fogalmat.

Jauss vizsgálódása elsősorban arra a kérdésre irányul, hogy miben áll a „primér esztétikai tapasztalat”. Mi a különbség az esztétikai élvezet és az értekek öröme között? Az esztétikai hagyományban kezdettől meglévő élvezet–munka ellentétpárt Jauss is természetesnek tartja, hiszen az esztétikai élvezet megszüaditja az embert a munka gyakorlati kényszerétől, praktikus célra irányultságától. Ugyanakkor arra is jogosan hívja fel a figyelmet, hogy az esztétikai tapasztalat eredetileg nem állt ellentétben a cselekvéssel és a megismeréssel. Egyébként ez a finom különbségtétel is összefüggésben áll azzal, ahogyan Jauss elutasítja Adorno negativitás-esztétikáját: „Még a korábbi, preautonóm művészetben is, amely sokrétűen közvetítette a cselekvés szabályait, magától értetődő volt az a kommunikatív funkció, amely napjainkban sokszor az uralmi érdekek affirmációjának gyanújába került, a létező pusztá átszellemítéseként félreérthetővé és rigorózan elutasítandóvá vált”.²⁷ Jauss az esztétikai tapasztalat értelmezésének elmélyítéséhez az *esztétikai élvezet* fogalomtörténeti megvilágításával és egyúttal újszerű interpretálásával járul hozzá. Jauss az esztétikai tapasztalat kommunikatív teljesítményeként értelmezi az esztétikai élvezetet, s egyúttal az „esztétikai tárgy” és a befogadó merev dichotómikus szembeállítását Gadamerhez hasonlóan elveti. A teoretikus beállítódástól például úgy különbözteti meg az esztétikai élvezetet, hogy az esztétikai beállítódás „nem az eltávolított tárgy érdek nélküli szemlélését jelenti, hiszen az élvező szemlélő a tárgyat imaginárius objektumként alkotja meg, mint a játékvilágot, amelybe játékosként belép. A távolsághozteremtés aktusa az esztétikai tapasztalatban a képzelő tudat alakteremtő aktusa is egyben”.²⁸ Az esztétikai élvezetet ezenkívül Jauss sem pusztá érteki gyönyörnek tekinti, hanem „értő élvezés és élvezve értés” elsődleges egységét hangsúlyozza: „Az esztétikai

²⁶ Vö. Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*, 40–44.

²⁷ Jauss, H. R.: i. m. 169.

²⁸ I. m. 170.

magatartásban a szubjektum mindig eleve többet élvez, mint csak önmagát: megtapasztalja önmagát, amint elsajátít valamilyen tapasztalatot a világ értelméről, amit számára egyrészt saját teremtő tevékenysége, másrészt a másik tapasztalatának átvétele tárhat fel, valamely harmadik helyeslése pedig megerősíthet. Az esztétikai élvezet, amely ily módon az érdek nélküli szemlélődés és a próbára tevő részvétel közötti lebegésben jön létre, önmagunknak a más tapasztalatában megvalósuló érzékelésének egy módja”.²⁹ Az élvező esztétikai magatartás Jausznál „megszabadulás valamitől” és „szabadság valamire”, s ez három funkcióban valósul meg, amelyeket három hagyományos esztétikai kategória újraértelmezésével mutat be: a *poiészisz* a saját, létrehozott mű élvezetét (a világot saját művévé változtatja), az *aiszthészisz* megismerő látást és látó újrafelismerést (a külső és belső valóság érzékelését megújító lehetőségek megragadását), a *katharszisz* pedig a befogadóban keltett saját affektusok olyan élvezetét jelenti, amely meggyőződésének megváltozásához vagy indulataitól való megszabaduláshoz vezet.

Horizont és dialogicitás Gadamer és Jaus felfogásában

Jauss irodalmi hermeneutikájában kitüntetetten fontos helyet foglal el a horizont fogalma, illetve a horizontok elválasztásának és összeolvadásának a kérdése. Itt szintén döntő a gadameri kiindulópontokhoz kapcsolódás, ugyanakkor azok bírálata is. Jauss vitathatónak látja, ahogy legalábbis ő fogalmaz, a gadameri „múltmentést” a klasszikusok segítségével, mely utóbbiakat az „eminens szövegben” az egyéb hagyományokkal szemben „az eredet fölénye és az eredet szabadsága” tünteti ki: „De hogyan lehet összeegyeztetni az eredeti kérdés »azonos értelmét« – »ami mindig is az eredeti kor és a jelen közti távolságot közvetítette«- a megértés produktív jellegével a hermeneutikai alkalmazás folyamán?”³⁰

Mielőtt az itt felmerülő vitára reflektálnék, Jaus felfogásának alapvonalait jelzem a horizontok közvetítéséről mint az értelmezés alapszerkezetéről. A horizont fogalomtörténetének bemutatása után azt hangsúlyozza, hogy minden tapasztalat rendelkezik elvárési horizonttal: „minden tudat mint valaminek a tudata már létrejött és még hiányzó tapasztalatok horizontjában is áll”.³¹ Éppen ezért el kell kerülni a történetileg távoli szövegnek a saját érte-

²⁹ I. m. 172.

³⁰ I. m. 151.

³¹ I. m. 280.

lemelváráshoz való naiv hozzáhasonlítását, vagyis az irodalmi megértés csak akkor dialogikus, „ha a szöveg másságát a saját elvárási horizontja előtt keresi és ismeri el, ha nem előzi meg egy naiv horizont-összeolvadás, hanem a saját elvárást a másik tapasztalata korigálja és bővíti ki”.³² A gadameri hatástörténet elvét Jauss úgy értelmezi, hogy a múltbeli és jelenbeli horizont összeolvadását egy horizont-elválasztásnak kell megelőznie, így válhat a szöveg a maga másságában olyan „kontrollinstanciává”, amely révén az értelmező előítélete feldolgozhatóvá és interpretációja olyan tapasztalattá tehető, amely magát a tapasztalót is megváltoztatja. Ugyanakkor Jauss úgy látja, hogy az *Igazság és módszerben* a horizont-elválasztás és horizont-összeolvadás, a „megértés aktív és passzív meghatározása” között ellentmondás feszül, amelynek feloldásához vagy a „hagyományközvetítés hermeneutikája”, vagy a „történetiség hermeneutikája” mellett kellene döntenie. Véleményem szerint csak látszólagos ellentmondásról van szó Gadamernél. Ő nem azt állítja, hogy a hagyomány megértéséhez nincs szükség történeti horizontra, tehát egy lehetőség szerinti eltávolodásra saját jelenbeli horizontunktól, hanem azt hangsúlyozza: már eleve horizonttal kell rendelkezünk, hogy egy történeti szituációba behelyezkedjünk. „Horizontra szert tenni mindig azt jelenti, hogy képessé válunk messzebb látni a közelinél és a túl közelinél, de nem azért, hogy eltekintsünk önmagunktól, hanem hogy egy nagyobb egészben és helyesebb arányokban jobban lássuk a dolgokat.”³³ Végül soron Gadamer azt emeli ki, hogy a jelen horizontja és a történeti horizont sem létezik magában véve, s ez a megállapítás a megértés és értelmezés tényleges folyamatát (pl. egy műalkotását) szerintem reálisan jellemzi.

Az előbb jelzett fenntartásom ellenére igazán termékeny gondolatnak tarthatjuk Jaussnál a *hatás* és a *receptió* megkülönböztetését. Ezt a két fogalmat mint a „szöveg-olvasó viszony” két oldalát különbözteti meg: a hatás az „értelem-konkretizációnak” a szöveg, a receptió pedig ugyanannak a címzett által meghatározott eleme. Jauss az irodalmi mű eseményjellegét húzza alá, s ez egy olyan folyamatban lép működésbe, „amelyben folyton két horizont között kell közvetíteni a megértés és a megint-másként-értés aktív szintézisében: az egyik az elvárás horizontja, melyet a mű megszólít, megerősít vagy akár meg is halad, a másik pedig a tapasztalat horizontja, mely a befogadóval lép be”.³⁴ Ehhez kap-

³² I. m. 286.

³³ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, 216.

³⁴ Jauss, H. R.: i. m. 312.

csolódik az, amit elsősorban a klasszikus drámák modern előadásával, „megfiatalító” rendezésével összefüggésben fogalmaz meg Jauss. A megújító értelmezésnek a naiv aktualizálást éppúgy el kell kerülnie, mint a historizálást, tehát arra kell törekedni, hogy a múltbeli és a jelenkori tapasztalatok közötti fonál ne szakadjon el: „A fiatalító recepció megkívánja, hogy ne tételezzük fel hallgatólagosan már előre a horizont-összeolvadást – mint a klasszikus mű előzetes megértésében –, hanem a múlt és a jelen horizontjai közti dialektikus közvetítésként tudatosan hajtsuk végre egy új értelem-konkretizációban”.³⁵

Visszatérve Jausznak a Gadamerrel szembeni kritikájához, fontos szempontokat olvashatunk Gadamer *Igazság és módszer*-nek magyar kiadásában megjelent utószavában, amely az 1970-es években keletkezett, s amelyben Gadamer reflektál az őt ért bírálatokra is. Ennek kapcsán két mozzanatra hívom fel a figyelmet. Az egyik az „eminens szöveg” és a horizont problémája. „Eminens” szövegnek a nyelvi műalkotást, tulajdonképpen a lírai költeményt tekinti Gadamer, mivel a „nyelv a lírai költeményben jelenik meg a maga tiszta lényegében: a költeményben – úgyszólván burkoltan – már megvan a nyelv összes lehetősége, a fogalom lehetőségei is”.³⁶ A lírai szó „eminensen nyelv”, és éppen ezek értelmezésénél is fellép a horizont-összeolvadás: „Eszembe sem jut tagadni, hogy a műalkotás jelentését, tehát azt, ahogy hozzánk szól, az a mód is meghatározza, ahogy a műalkotás bele-szól a maga korába és világába (s amelyet H. R. Jauss a műalkotás »negativitásának« nevez). Hisz a hatástörténeti tudatnak épp az volt a csattanója, hogy a művet és a hatást egy értelem egységként kell elgondolni. Amit én horizont-összeolvadásként írtam le, az ennek az egységnek a végrehajtásformája volt, mely az interpretációnak nem engedi meg, hogy egy mű eredeti értelméről beszéljen úgy, mintha a mű megértésében mindig már eleve nem volna benne az interpretáló saját értelme.”³⁷

A másik mozzanat a „klasszicitás” kérdésével függ össze. Gadamer itt visszautasítja azt a vádat, hogy nála a klasszicitás valamiféle időtlen kánonja lenne a megértés és értelmezés mércéje. „A kérdés és a válasz dialektikája, melyet kifejtettem, itt sem válik érvénytelenné, de módosul: az eredeti kérdésnek, melyre a szöveget válaszként kell megérteni, itt – mint fentebb utaltam rá – eredete felől van eredendő fölénye és – szabadsága. Ez nem azt jelenti, hogy a »klasszikus művet« már csak reménytelen konven-

³⁵ I. m. 316.

³⁶ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, 385.

³⁷ I. m. 387.

cionalításban lehetne megközelíteni, s az »általános emberi« harmonikusan lehiggadt fogalmát igényelné. Ellenkezőleg: mindig csak akkor »mond valamit«, ha »eredetileg« beszél, tehát »mintha egyenesen nekem szólna«. Ez egyáltalán nem jelenti azt, valamiféle történelmen kívüli normafogalommal mérnénk.³⁸ Egyébként egy 1985-ös írásában³⁹ Gadamer éppen azt hangsúlyozza, hogy a recepcióesztétika nem áll éles ellentétben a hermeneutikával, és például a horizontok összeolvadása kifejezés nála sem azt jelenti, hogy ne lenne jól kivehető különbség az egyes horizontok között (lásd például az időbeli távolság szerepéről írottakat az *Igazság és módszerben!*).

Meglátásom szerint Jauss Gadamerrel szembeni felvetései csak részben jogosak. Kétségtelen, hogy Gadamer nem a horizontok elválasztására, hanem azok összeolvadására teszi a hangsúlyt, de az előbbi idézetből is látható, hogy nem eliminálja az értelmező jelenbeli horizontjának és a tőle időben távoli szöveg horizontjának a különbségét. Inkább arról van szó, hogy Jauss termékenyen továbbgondolja és a konkrét műelemzések során rendkívül invenciózusan alkalmazza a filozófiai hermeneutika kiindulópontjait. Ugyanakkor Jauss recepcióelmélete maga is új szempontokkal gazdagítja a filozófiai hermeneutikát. Egyébként Jauss maga figyelmeztet arra, hogy a recepcióesztétika nem valamiféle univerzális elmélet: „a recepcióesztétika bár vállalhat bevezető, a tudományos működés uralkodó konvencióival szakító szerepet, de nem igényelheti egy autonóm módszertani paradigma rangját. A recepcióesztétika nem autonóm, problémái megoldására önmagában elégséges diszciplína, hanem részleges, továbbbépíthető és együttműködésre utalt, saját tevékenységére irányuló, s ennyiben módszertani reflexió”.⁴⁰

³⁸ Uo.

³⁹ Gadamer, Hans-Georg: Fenomenológia és dialektika között – önkritika kíséreltet. *Vulgo*, II. évf., 3–4–5., 4–19.

⁴⁰ Jauss, H. R.: i. m. 119.