

ESZTÉTIKAI ELMÉLET

Weiss János nyomán

Dolgozatomban Weiss János *Mi a romantika?* című gyűjteményének *Esztétikai elmélet* című fejezetéből három tanulmány bemutatására törekszem.

Az esztétikai filozófia programja Hölderlinnél

„*A szellem filozófiája esztétikai filozófia*” – olvasható egy 1796/97-ből származó töredékben, mely feltehetőleg a Hölderlin-Hegel-Schelling háromszögben, a tübingeni seminaristák körében született. A tanulmány e mondat értelmezésével, ill. a szerzőség kérdésével foglalkozik.

Weiss szerint a kijelentést pragmatikusan kell értelmezni, tehát: a szellem filozófiáját esztétikai filozófiaként *kell kidolgozni*. Kant szellemét kell követni. „A szellem az ember *valódi* gondolati tevékenysége és képessége”, erre kell építeni a filozófiát.

A szellem filozófiája különböző eszmékből épül fel. Ezek az eszmék olyan képzetek, amelyekre a *gyakorlati ész* irányul, *gyakorlati realitással* rendelkeznek. Tehát a „rendszerprogram” egy *etika* kidolgozását tűzi ki célként. „(...) ez az etika nem lesz más, mint az összes eszme, vagy ami ugyanaz, az összes gyakorlati posztulátum kiteljesedett rendszere.”

Weiss hipotézise, hogy Hölderlin a rendszerprogram megírása körüli időben az esztétikai filozófia programján dolgozott. Feltevését Hölderlin egy levélben leírt mondatára alapozza, melyben egy készülő tanulmányt említ. Célkitűzése az volt, hogy kritikának vesse alá Kant a szépségről kialakított eszményeit, egyúttal radikalizálja Schiller fenntartásait. Így az esztétikai filozófia centrális fogalma a szépség (eszmeje).

Kant az elméleti és a gyakorlati ész közötti közvetítésként bevezette a *képzelőerő* fogalmát, ami a szépségre irányul. Szerinte a szépség *szubjektív*, hiszen a tetszésnek nem lehet érdeke. Másrészt elhatárolja egymástól a szépséget és a gyakorlati észet, a szépséget az erkölcsiség *analógiájának* tekinti.

Schiller ezzel szemben úgy gondolja, hogy az esztétikai ítéletek egy *objektív* elvre épülnek. „Valamit akkor nevezhetünk szépnek, ha a forma uralkodik az anyagon.” Szerinte a szépség és a moralitás *szoros egységben* áll. A gyakorlati ész és a szépség kapcsolatának igazolásához nála a közös princípium szerepét a *szabadság* tölti be. „Az önmeghatározás, vagyis a szabadság adja a szépség végső alapját.” (Kant felszólítása: határozd meg magad önmagadból.) A szabadság fogalma azonban mást jelent a gyakorlati ész, s mást a tiszta ész számára, így a szépség „a maga egzisztenciáját az érzéki természetben kapja meg, és az ész világában nyeri el a polgárjogot.”

Hölderlin szerint az érzékiség és az ész közötti közvetítő láncszemet, a szépség eszméjét platóni ideaként kell értelmezni. A szépség *Platónnál isteni hely*. Az esztétikai filozófia programjában a szépség magába foglalja az összes eszmét, felülemelkedik rajtuk, ez a legfőbb eszme, az isteni hely, tehát nem úgy köti össze az érzékiséget és az észet, hogy „két világ polgára”.

Schillernél a *szabadság* az ember önrendelkezését jelentette, eszerint a szépség lényege az önrendelkezés megjelenése. A szépség feltétele pedig az ész és az érzékiség összhangja. Hölderlin viszont nem tekinti univerzális hatalomnak a szabadságot, ehhez a természetnek szövetségre kell lépnie a moralitással. Ő a képzelőerő kategóriájából vezeti le a szabadság fogalmát, így annak meghatározó sajátosságává válik a szintetizálás képessége. Az erre épülő filozófia *az egyesítés filozófiájának* nevezhető. Hölderlin szerint a képzelőerő a *fantázián*

keresztül vezet a szépséghez, így a szépség „mindig és szükségszerűen szubjektív marad.” A szépség a *szabadság* legmagasabbrendű kiteljesedése; a szabadság általában az eszmék alapja, a természet és az ész egységét képviseli. Az én és a természet összefonódásai hierarchiát alkotnak, aminek csúcán a szépség áll.

Szerinte a szépség kimeríthetetlen értelemgazdagsága miatt nem írható le kielégítő módon, csakis *művészi*leg ábrázolható. Az ész és az *érzékenység* a szépségben mint abszolútumban abszolút azonossággá válik. A szépség eszméjének alapelve a *hen kai pan*: az egy és a minden összebekítése, ami az ember alapvető célkitűzése. „Az egy és a minden egységének neve a szépség”, aminek Hölderlinnél két aspektusa van: „a történelmi értelemben vett szépség és a személyes életben megvalósítható szépség.” Miután a görög istenek elhagyták a földet, az ember és a természet elidegenedett, az emberek elvesztették az őket körülvevő és bennük élő szépséget. Ezzel analóg az egyéni „történelem”, az ember a sors révén válik halandóvá. Ám a szépség hanyatlása nem jelenti azt, hogy a szépség eltűnt az emberek életéből: *vágyként* mindig is jelen van. Részben mint a természet utáni, részben mint a szeretet utáni vágy. Ezekre két célkitűzés épül: a *szerelem* és a *világjobbító tevékenység* – ezek azonban szükségképpen konfliktusba kerülnek egymással, így egyik sem képes életre kelteni a szépséget. A szépség a művészet segítségével teremthető meg; ez a sorson való felülemelkedést követeli, aminek egyetlen útja a *poézis*.

A *hen kai pan* legmagasabbrendű kifejeződése a művészet, ebből adódóan a művészetben egyesítési tendenciák rejlenek a valóságos élet számára is. „A költészet egyesíti az embereket, ha igazi hatást tud kifejteni.” A szépségnek „gyermeke” a *vallás*. A valláson keresztül a világ átalakítható, ám ennek eszköze nem a morál, hanem a művészet. Hölderlin szerint a *mitosz* az az aspektusa a vallásnak, ami az érzéki megjelenítés révén a tömegek számára is hozzáférhető.

„Minden vallás lényege szerint poétikus”, viszont ennek ellentéte nem bizonyítható. A rendszerprogram itt kudarcot vall.

Hölderlin az eredeti programot a kidolgozás során több pontban is módosította, mégis az ő nevéhez köthető a rendszerprogram szelleméhez legközelebb álló kísérlet. (Schelling és Hegel nem etikai koncepcióként gondolkodott az esztétikai filozófiáról.) Nem bizonyítható, hogy ő a rendszerprogram szerzője, de a koncepció szintjén minden bizonnyal az ő munkája – állapítja meg Weiss.

A zenekritika születése és hanyatlása

„A zenekritikának ugyan régi gyökerei vannak, de reflektált, megalapozott és nagy nyilvánosság előtt művelt formájában mégiscsak a romantika szülötte” – írja Weiss –, s a költői művek kritikájának szelleméből jött létre.

A zenekritika bázisa Friedrich Schlegel művészetkritikai koncepciója volt. Schlegel szerint a filozófia egyetlen feladata a művészet kritikai értelmezése. Ez az összefüggés megfordítható: a művészet által nyújtott tapasztalatok csakis a filozófia révén válhatnak reflexívvé.

Eljárás módját, mely két mozgásirányból épül fel, Goethe Wilhelm Meisterét elemezve dolgozta ki. Az 1. lépés: adjuk át magunkat a műnek, feledkezzünk meg mindenről, ami éppen foglalkoztat bennünket. A 2. lépés: emelkedjünk felül a művön, fedezzük fel törésvonalait és az egész felé irányuló mozgását. Ezzel a módszerrel a filozófus olyasmint fedezhet fel, amiről az alkotónak fogalma sem volt. „A műveknek nincs egyszer és

mindenkorra rögzíthető igazságtartalmuk”, s a filozófia feladata, hogy mindig újabb jelentésspektusokat tárjon fel.

Schlegel szerint nem tartható az a nézet, hogy a kritika célja az olvasók ill. a közönség művelése.

A zene a költészet sajátos transzformációjaként értelmezhető, így a zenei műveket ugyanúgy elemezhetjük (sőt nincs is más lehetőségünk), mint az irodalmi műveket.

Az általános schlegeli művészetkritikát E.T.A. Hoffmann két vonatkozásban is pontosítja: „rámutat arra, hogy a művészetkritikának a zeneművek elemzéséből kell kiindulnia”, ill. „kijelöli azokat a területeket, amelyeket a zenekritikáknak le kell fedniük”. Weiss az utóbbival foglalkozik részletesebben.

A zene elemzésekor Hoffmann szerint az alábbiakra kell figyelmet fordítani:

(1) A zene számára óriási jelentősége van a megszólalás körülményeinek. Hoffmann idejében még élt a *házimuzsikálás* hagyománya, ugyanakkor már teret hódított a *hangversenyélet*. Ő a házimuzsikálásról olykor marasztalóan („A féltehetségek és a tehetségek világában a ’hangcsinálás’-nak van a legnagyobb sikere” – fogalmaz Weiss.), máskor dicsérő szavakkal nyilatkozott („a házimuzsikálás bizonyos szociális kohéziót teremthet”). Végül úgy foglal állást, hogy „a modern művész *beteg*, ezért már nem képes arra, hogy valamiféle otthoni idillt teremtsen.”

(2) A következő lépés lehet csak a konkrét művek elemzése. Hoffmann szerint Beethoven adott zenei formát a *végtelen vágnak* a félelem, a szenvedés és a szörnyűség ábrázolásával, így az ő hangszeres zenéje a romantikus zene csúcsteljesítménye. A művészet célja már nem kellemes szórakozás biztosítása, hanem a végtelen iránti vágy felébresztése.

(3) Az előadás módját, a zenei reprodukciót is a kritika tárgyává kell tenni. Ezt részben a házimuzsikálás és a nyilvános koncertélet egymás mellett élése, részben a barokk zene előadásának problémája indokolja. A jó előadás kulcsát Hoffmann nem a virtuozításban látja, hanem a zene *megértésében*. Abban a kérdésben bizonytalan volt, hogy az előadásnak érvényre kell-e juttatnia az előadó személyiségét.

A zenekritikák szerzőjét Hoffmann Johannes Kreisler figurájában teremtette meg.

Míg Hoffmann a zene ellenségeiről beszélt, Schumann a *filiszterek* nyárspolgári ítéleteit tartja ártalmasnak. A zenekritikusnak szerinte az ítéletek dilettantizmusával kell szembeszállnia, s nála már nem feladat a zene és a romantika általános elemzése.

Ő pluralizálja a szerzőt, s megteremtí az ún. Dávid-szövetséget, melynek minden tagja más egyéniség.

Új kérdésként merül fel írásaiban a zenekritikának a zenei kompozíciókra kifejtett hatása.

Schumannt már az foglalkoztatta, hogy *miként* lehet folytatni Beethoven örökségét. Három szerzőt emelt ki. *Berlioz* Fantasztikus szimfóniáját elemezte; kimutatta, hogy az újítások mögött a szimfonikus tradícióhoz való kapcsolódás áll. Minden vádtól megvédte Berliozt, csak a mű részletes programját kifogásolta, mivel szerinte a zenének nem lehet ilyen konkrét tartalma. *Schubertnek* a zongoraszonátáit értékelte nagyra. *Mendelssohn* zenekari nyitányaiban pedig a szimfónia eszméjének szűkebb körbe kényszerítését fedezte fel.

Schumann talán elsőként hangsúlyozta a koncertek rituális jelentőségét, *ünnepi* mivoltát. Hoffmannhoz hasonlóan nem virtuozitást vár egy koncerttől, hanem a megértést teszi a jó előadás alapjává. Ő azonban már elismeri az előadások és az előadók különbségét, szerinte minden előadónak a *saját karakterének* megfelelően kell értelmeznie és előadnia a darabot.

Schumann saját zenei kompozícióiról is írt zenekritikát. A *Carnaval* című zongoraciklusának utolsó tételéről például megállapította, hogy az „a Dávid-szövetség tagjainak indulója a filiszterek ellen”, valójában győzelmi himnusz. „De ha a Dávid-szövetség

így is győzhet, ha a filiszterek így is legyűrhetők, akkor a zenekritika elvesztette talaját és legitimitását” – zárja a tanulmányt Weiss.

A gyermek a felnőttben (Kísérlet Wilhelm Hauff „A kis Mukk” című meséjének értelmezésére)

A tanulmányban Weiss arra vállalkozik, hogy a kis Mukk alakját szimbolikusan értelmezze, mégpedig törpe természeténél fogva *a felnőttben továbbélő gyermek* szimbólumának tekintse.

A mese a felnőtté válás folyamatát ábrázolja, ezért a szerző először a *nevelési regények* kontextusában vizsgálja. Felvázolja e műfaj legjelentősebb példájának, Goethe Wilhelm Meister tanulóévei című művének alapproblémáit. (Elnagyolva: ha a színház és az utazás révén kap megfelelő nevelést az ember, akkor megtalálja a *boldogságot*. A gyermekkorunk nincs különösebb szerepe.) Ezekkel szemben Hauff szerint „az ember csak akkor válhat boldoggá, ha *megőrzi* a saját gyermekiségét.” Az alapkérdés az, hogy ebben az esetben valóban boldoggá válik-e.

A kis Mukk nevelődésének első fázisa, hogy miután rokonai kitagadják, elindul szerencsét próbálni. Vidám és várakozással teli. Biztos megélhetésre és barátságra, szeretetre vágyik. Ám várakozásai nem teljesülnek. Egy kedvező fordulat (Ahavzi asszony befogadja, így ha barátokra, szeretetre nem is, de legalább anyagi biztonságra lel) után tovább kell állnia, újra szegény és magányos.

A második fázisban az asszonytól elcsent tárgyakkal próbál szerencsét, ezekről ugyanis kiderül, hogy nem közönségesek. A papucs *külsődlegesen* kompenzálja testi fogyatékosságát, a pálca meggazdagodást ígér. Mukk azonban hibát követ el: az anyagi biztonságot most is hamar eléri, barátokat pedig vagyonnal próbál szerezni. Összeesküvés áldozata lesz, újra szegénnyé és magányossá válik. Büntetése egyik felét, a száműzetést tudomásul veszi, ám az eszközöktől való megfosztásért bosszúra készül.

A harmadik fázisban már maga választja a magányt. Ennek köszönheti, hogy ismeretre tesz szert, s ennek az ismeretnek a segítségével bosszút áll a királyon. Ez az ismeret már *nem külsődlegesen* kompenzálja a kis Mukk testi fogyatékosságait.

A válasz az alapkérdésre: „A nevelődés végeredménye nem a boldogság, hanem a *bölcsesség*. A bölcsesség lényege szerint annak a belátása, hogy a magány elkerülhetetlen.” Vagyis a gyermekség megőrzése boldogtalansághoz vezet.

Weiss végül *a mese rétegeit* vizsgálja: az időstruktúrát, a térbeli összefüggések síkját és a külsődleges elbeszélést. Megállapítja, hogy míg az elbeszélés egyre gyorsul, a rohanás végén azt vesszük észre, hogy térben ugyanott vagyunk, ahonnan elindultunk. A *mitikusság* körülengi a történetet, Mukk végül visszaszerzi mitikus eszközeit, s ez is azt sugallja, hogy a gyermeknek a felnőttben *tovább kell élnie*. Annak az otthonnak, szülőföldnek, ami körkörös szerkezetűvé teszi a mesét, a magány a jellegzetessége. „A gyermek továbbélése a felnőttben csakis a magánnyal való bölcs kibékülést teszi lehetővé.” A mesélő feladata nem más, mint a felvilágosítás, az előítéletek szétosztatása. Ezáltal lehetőség nyílna a magány feloldására. Ám a kis Mukk magányát kívülről sem lehet orvosolni, mert „a mesén belül csak egyvalaki részesül a felvilágosításban.”

Felhasznált irodalom: