

Az esztétikai tapasztalat „olvasása” Gadamer hermeneutikájában

Tanulmányomban a következő két kérdést járom körbe:

1. Miért fontos kitüntetett értelemben az esztétikai tapasztalat Gadamernél?
2. Az esztétikai tapasztalat elemzésének horizontjai Gadamernél.

1. Gadamer filozófiai hermeneutikájában avagy hermeneutikai filozófiájában a hermeneutika univerzális szemléletmódját leginkább éppen az jelzi, hogy a művészet (és a történelem) szférája egyaránt alapvető vizsgálódási terepe. A művészet és a történelem tapasztalatának megszólaltatásában egyaránt olyan igazság nyilvánul meg, amely a tudomány módszeres eszközeivel nem verifikálható. Ezzel összefüggésben beszél egyik kései előadásában (*Vom Wort zum Begriff. Die Aufgabe der Hermeneutik als Philosophie*, Gadamer 1996. 19–40.) kétféle, egy úgynevezett „művészi”, másfelől pedig „tudományos” tudásról. A művészet különböző létvonatkozásainak elemzése Gadamernél nem csupán különböző tematikus tárgyakat jelent, nem csupán egy újfajta műalkotás-elmélet számára nyújt fontos kiindulópontokat, hanem láthatóvá teszi hermeneutikájának egész szemléletmódját. Vagy ahogyan az *Igazság és módszer*ben fogalmaz filozófia és művészet tapasztalata kapcsán:

[A] tudományos kutatás, melyet az úgynevezett művészettudomány folytat, eleve tudatában van annak, hogy sem helyettesíteni, sem felülmúlni nem tudja a művészet tapasztalatát. A műalkotással igazságot tapasztalunk, melyet semmilyen más úton nem tudnánk elérni. Ebben áll a művészet filozófiai jelentősége, mely minden okoskodással szemben érvényre jut (Gadamer 1984. 22).

Ugyanakkor a kortárs esztétikai felfogásokkal szemben mondhatni provokatívan megújítja az esztétikai tapasztalatról való gondolkodást. Egyfelől a klasszikus esztétikai hagyomány újraértelmezésével történik ez a megújítás, ami bizonyos értelemben tudatos „visszalépést” is jelent a kortárs esztétikai elméletek fogal-

mi hálójához képest; másfelől a klasszikus és a modern művészeti alkotásoknak „antropológiai bázisukat” tekintve hasonló létmódjára rávilágítva. A művészet szerepe Gadamernél – Heideggerhez felfogásához kapcsolódva (Heidegger 1988) – egzisztenciális jelentőségű, hiszen az önmegértéshez, önmagunkkal való találkozáshoz vezet bennünket. A műalkotás megértése és értelmezése tehát nem ismeretelméleti perspektívában jelenik meg, hanem elsősorban ontológiai horizontban. A műalkotással való találkozás Gadamer sokatmondó kifejezésével élve „*lében való gyarapodást*” (*Zuwachs an Sein*) hoz magával. Ebből az alapállásból azután természetesen következik, hogy Gadamer az esztétikai tudat autonómiáját „szubjektivizálásként” értelmezi, s ezt azért bírálja, mivel az esztétika így előzetesen feladja az igazságigényt, ennek következtében pedig szerinte „ontológiai zavarodottság” következik be az újkori esztétikában.

Mindenesetre e rövid bevezetés nyomán is jelezhetjük, hogy Gadamer nem kívánja az esztétikai tapasztalatot szigorú ismeretelméleti elemzésnek alávetni, ebből következően nála nem találkozhatunk olyan aprólékosan pontos fogalmi körülhatárolásokkal, mint például a modern fenomenológiában (Husserl, Ingarden). Mindez persze nem jelenti azt, hogy vizsgálódásai a műalkotás létmódjának komplexitásával kapcsolatban ne lennének „tárgyszerűen” megalapozottak. Sokkal inkább arról van szó, hogy a jelzett értelemben más perspektívából közelít a kérdéshez.

2. Mielőtt részletesebben foglalkoznék Gadamernek az esztétikai tapasztalatról szóló felfogásával, érdemes legalább röviden összefoglalni azt, amit a tapasztalat hermeneutikai értelmezéséről mond. Először is fontos hangsúlyozni, hogy a tapasztalat fogalmát és a hermeneutikai tapasztalat lényegét a *hatástörténeti tudat* elemzésén belül végzi el az *Igazság és módszer*ben, tehát a hatástörténeti tudat tapasztalatstruktúrájáról beszél. Ennek kapcsán jogosan veti fel, hogy a tapasztalat addigi elmélete szinte teljesen a tudomány felé orientálódott, s így eltekintett a tapasztalatszerzés folyamatának vizsgálatától, figyelmen kívül hagyta a tapasztalat „belső történetiségét”. A természettudományok célja, hogy a maguk kísérleti módszerével objektiválják a tapasztalatot. Ismeretelméleti értelemben, teleologikus módon irányulnak az igazságszerzésre, vagyis tudományos hipotézisek alátámasztására szolgáló ismeretek megszerzésére. Az *Igazság és módszer*ben például Husserl kapcsán is azt emeli ki, hogy az „életvilág” tapasztalata ugyan előtte van a tudományok által végrehajtott idealizálásnak, de mégis az egzakt tudományos tapasztalat szempontját érvényesíti, amikor „az észlelést mint külső, a pusztá testszerűségre irányuló észlelést minden további tapasztalat alapjának tekinti” (Gadamer 1984. 244). A hermeneutikai megközelítés ezzel szemben a tapasztalatszerzés folyamatát jellegét emeli ki. Ez alapján véve negatív, nem „típuszerű általánosságok töretlen kialakulása”, nem pusztá induktív eljárás. Amikor valamiről tapasztalatot „szerünk”, akkor ez egyúttal hamis általánosításokat cáfol meg: „Ha egy tárgyon tapasztalatot szerünk, 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” (Gadamer 1984. 248).

A tapasztalat – e felfogás szerint – lényegi ellentétben áll az elméleti vagy technikai általános tudással. Alapvető jellemzője az új tapasztalat iránti fogékonyság:

Ezért az, 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 (Gadamer 1984. 249).

Bizonyos értelemben az antik böles magatartása aktualizálódik itt, aki képes a „nemtudás” tudására, vagyis a belátásra. A belátás pedig nem egyszerűen egy tényismeret megszerzése, hanem az, hogy képesek vagyunk módosítani, elállni attól, amiről eddig föltétlenül meg voltunk győződve. A tapasztalat ebben az értelemben az önismerethez is kapcsolódik, hiszen ez végső soron az emberi végesség tapasztalata: „Ugyanis aki tapasztalt, az ismeri minden előrelátás korlátait és minden terv bizonytalanságát” (Gadamer 1984. 250). Az esztétikai tapasztalat vonatkozásában magától értetődően adódik a görög tragédiák világa, amelyben szereplők és nézők egyaránt az emberi lét végességét és törekenységét élhetik át. Ezért is idézi Gadamer Aiszkülosz egyik megfogalmazását: a „szenvedés árán tanulni”. A „szenvedés árán” nem egyszerűen a mindennapi lét tapasztalatát jelenti, amikor csalódásaink, tévedéseink révén tanulunk, hanem végső soron „az emberi lét határainak a belátását”. A hermeneutikai tapasztalat alapvető vonását tehát Gadamer az elvi nyitottságban látja, ami a hagyomány, így a műalkotások megszólaltatásának a garanciája: „Engednem kell, hogy érvényesüljön a hagyomány igénye, s nem csupán abban az értelemben, hogy elismerem a múlt másságát, hanem úgy, hogy valami mondanivalója van a számomra” (Gadamer 1984. 253).

A szorosabban vett esztétikai tapasztalat körüli vizsgálódás Gadamer számára alapvetően ontológiai, nem pedig ismeretelméleti természetű, döntően a műalkotás létmódjára irányul, és az univerzalizáló természettudományos ismeret-eszménnyel szemben az esztétikai tapasztalatot kívánja visszahelyezni saját jogaiba. Mivel művészet és valóság éles szembeállítását nominalista előítéletnek tekinti, ebből következően számára teljesen irrelevánssá válnak az olyan fogalmak, mint *utánzás, látszat, ekvalótlanítás, illúzió, varázslat, álm*. Ezek ugyanis

az esztétikai léttől különböző „igazi” létre való vonatkozást tételeznek fel, ami azután az esztétika ontológiai meghatározását leszűkíti az esztétikai látszat fogalmára. Ezzel szemben az esztétikai tapasztalat egyik lényegi vonása Gadamer értelmezésében, hogy valódi igazságnak tekinti azt, amit tapasztal. A döntő lökést számára az a fenomenológiából kinövő heideggeri felfogás jelentette, amely a létező igazságának működésbe lépéseként tételezi a műalkotás világát. Gadamer a művészet tapasztalatára kérdez rá az esztétikai tudat egyfajta destrukciójának a szemszögéből: „Nem azt kérdezzük a művészet tapasztalatától, *hogy minek gondolja magát, hanem azt, hogy mi a valóságban* (kiemelés L. J.), és mi az igazsága akkor is, ha ő maga nem tudja, hogy micsoda, és nem tudja megmondani, hogy mit tud” (Gadamer 1984. 87). Az esztétikai tudat destrukciója kifejezést azért is használtam, mivel Gadamer az „*esztétikai tudat absztrakciójának*” nevezi azt a kritikusan szemlélt folyamatot, ami a 18. század végétől az esztétikai elméletekben meghatározó szerepet játszik. Egyfelől elismeri az esztétikai absztrakciós tevékenység pozitív teljesítményét. Az ún. „esztétikai megkülönböztetés” teszi láthatóvá a „tisztá műalkotást”, különíti el a mű esztétikai minőségét olyan tartalmi mozzanatoktól, amelyek például morális vagy vallási állásfoglalásra készítetnek bennünket. Ugyanakkor az esztétikai élményből kiinduló, pszichologizáló felfogásokat – egyébként Lukács György egyik fiatalkori tanulmányára (Lukács 1975. 333–377) és O. Becker egyik írására (Becker 2002) is hivatkozva – úgy jellemzi, hogy kiindulópontjukból szükségszerűen következik „az esztétikai tárgy egységének az abszolút diszkontinuitása, az élmények sokaságára való széthullása” (Gadamer 1984. 84). 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. Ehhez kapcsolódóan Gadamer „*esztétikai meg nem különböztetésnek*” nevezi azt a jelenséget, amikor a művészet tapasztalatában nem korlátozódunk csupán a „tisztá esztétikumra”. Egy dráma előadása során sem pusztán a rendezői és színészi teljesítmények minősége ragad meg bennünket, hanem a bemutatott mű sokrétű vonatkozásrendszere, amely minden egyes bemutatás alkalmával másféle horizontot világít meg. Ebben az értelemben nem lehet elválasztani egymástól a „magában való” művet és hatását, „maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másképp mutatkozik meg. A mai szemlélő nemesak másképp lát, hanem mást lát” (Gadamer 1984. 115). Az „esztétikai meg nem különböztetés” éppen ezért a *képzelőerő és a megértés együttjátékának* az értelméből fakad, amely a kanti *ítélőerő* fogalmával rokon. Az esztétikai meg nem különböztetés formula használata kapcsán ugyanakkor egy később még elemzendő írásában arra is kitér, hogy egyáltalán nem kívánja figyelmen kívül hagyni a modern művészetek olyan új fejleményeit, mint például az absztrakt festészet. Sőt arra is utal, hogy ehhez hasonló jelenség volt már az abszolút zene formai tökéletessége a bécsi klasszikában, amely megszüntette a beszélt szó és a zenei hangnyelv

eredeti egységét, ahogyan a 20. századi festészet a leképezés elvét. Az esztétikai meg nem különböztetés értelmét végső soron abban látja, hogy „a művészet tapasztalatában ragaszkodnunk kell a formális és tartalmi elemek belső összekapcsolásához” (Gadamer 2002. 136). Erre saját, fenomenológiai nevezett vizsgálódásaiból főleg a játék elemzését, valamint a kép ontológiai értelmezését hozza fel példaként.

Az esztétikai tapasztalat gadameri értelmezése kapcsán persze nem lehet megkerülni azt a kérdést, hogy milyen mélységben foglalkozik a primer esztétikai tapasztalattal, egy műalkotás érzéki megragadásának analízisével. Gadamer hermeneutikai szemléletének egészéből, különösen pedig a műalkotás általa hangoztatott igazságérvényéből következik az, hogy nem célja az esztétikai tapasztalat komplex egészének merev „szintekre”, rétegekre bontása, hiszen a műalkotást sem tekinti pusztán esztétikai tárgynak. Azt hangsúlyozza, hogy itt nem pusztán érzéki benyomások valamiféle összegyűjtésével van dolgunk, hanem azzal, amit így fejezünk ki: „valamit »igaznak veszünk« (*für wahr nehmen*)”. Egyébként a tanulmányom címében szereplő kifejezés, az esztétikai tapasztalat „olvasása” is az érzéki és értelmi mozzanat összeszövődöttségére utal, amely Gadamer egész felfogásának a kiindulópontja.

Mintegy erre a gondolatra rímel G. Boehm, aki elsősorban a kép hermeneutikájával foglalkozva jut el a Gadameréhez hasonló következtetésekhez. Itt most csak két, plasztikusan megfogalmazott gondolatát idézem fel. Az egyik a 'Sinn' szó kétféle jelentéséből kiindulva hangsúlyozza *értelem és érzék* kölcsönös egymásrautaltságát, s ebből ered az az elképzelés, hogy a műalkotások jelentését „*érzékileg szerveződött értelemnek*” tekinthetjük. Ebből a szempontból képi értelem és érzéki energia végső soron azonos, vagyis „a művészi alkotásban *faktum* és *hatás*: szemléletesnek *lenni* és szemléletesként *megjelenni* egyet jelent, a szem kezdettől fogva alkotó része a mű szerkezeti összefüggésének” (Boehm 1997. 243).

Egy másik fontos mozzanat a kép látása során fellépő *egyidejűség* és *egymásutániség* kölcsönhatásának kérdése. Boehm tulajdonképpen az egyes és az egész egymáshoz való viszonyának hermeneutikai maximáját tolja félre, pontosabban tartja elégtelennek. A valóban művészi képek eleve ellenállnak annak a kísértetnek, hogy a vizuális elemeket diszkurzív módon egyértelmű meghatározásokká szűkítsék. A műalkotások létmódjának sajátos ambivalenciája éppen a legfőbb megkülönböztető jegyük: „A műalkotások megőrzik vonzerejüket, *el is zárkóznak* oly mértékben, ahogy *feltárják* őket. Egymásutániség és egyidejűség között azon ikonikus differencia az uralkodó, amely csak a produktív képzelőerő segítségével mérhető” (Gadamer 1997. 251).

Ismert tény, hogy a klasszikus német filozófiai tradíción belül főként a kantii esztétika jelentett döntő impulzusokat Gadamer számára. Ez az egyébként kritikus viszonyulás, amely főképp az *Igazság és módszere* jellemző, későbbi rövidebb írásaiban különböző aspektusokból válik láthatóvá. A *Szemlélet és szemlé-*

letesség című tanulmányában (Gadamer 2002. 123–137) az esztétikai tapasztalat előbb már jelzett kettősségét járja körbe. Ebben az összefüggésben a kanti első kritikának azt a jelentőségét emeli ki, hogy a fogalmak szemlélet nélkül üresek, és semmiféle megismerést nem tesznek lehetővé. *Az ítélőerő kritikája* kapcsán pedig arra utal, hogy Kant sem az érzékek és az ész ellentéte alapján határozta meg az esztétikai ítélet tárgyát. Ami közelebbről a művészetek világát illeti, ott nem egyszerűen az észlelés (szemlélet) ismeretelméleti fogalmából kell kiindulni, ezért is szerepel a szemléletesség kifejezés Gadamernél. A szemléletesség lényegében a képzelőerő megjelenítése, ami a vizuális művészeteken kívül természetesen például a költészet és a szónoklattan esztétikai minőségét is alapvetően meghatározza. A szemlélet pedig „tisztá határfogalom, ama közvetítések absztrakciója, amelyek közepette az emberi világra irányultság beteljesedik” (Gadamer 2002. 125).

Gadamer értelmezése nyomán tehát a művészet tapasztalatát félrevezető lenne absztrakt módon szembeállítani a fogalmi megismeréssel. Itt külön is utal az irodalom jelenségére, amely már nem közvetlenül hangalakban jelenik meg: „Nem az érzéki adottság közvetlensége, hanem a szemlélet kialakításának folyamata, s a belőle származó alakot nyert szemlélet, a »képzelőerő megjelenítése« az a fundamentum, amelyen minden művészet nyugszik” (uo.). A gadameri interpretáció végső soron oda fut ki, hogy a művészetben a szemlélet nem másodlagos, nem kiegészítő szerepet játszik, hanem „a művészet valódi kitüntetett jegye az, hogy szemlélet, mégpedig világ-szemlélet” (Gadamer 2002. 128). Ez egyrészt azt jelenti, hogy a tudományos igazsággal szemben a művészetnek is megvan a maga önálló igazságérvénye, másrészt pedig a művészet sajátos „belső szemlélete” nem csupán a világban levő tárgyi létezőket teszi szemlélhetővé, hanem benne, „még mindenfajta fogalmi-tudományos ismeretet megelőzően, alakot ölt világlátásunk módja és a világban-benne-lét egésze” (uo.). Gadamer e gondolatmenetében elsősorban a hegeli esztétika termékeny továbbgondolásának a lehetőségét hangsúlyozza, azzal együtt, hogy nem kívánja kiélezni Kant és Hegel szokásos szembeállítását a formális és tartalmi esztétika jegyében.

Gadamer ebben, a szemléletről és szemléletességről szóló tanulmányában is hangoztatja, hogy az esztétikai fogalomalkotásban indokolatlan elsőbbséget élveznek a képzőművészetek a költészettel szemben, hiszen a metafora a költészetben nem egyszerűen továbbvisz valamiféle szemléletet, hanem újra kialakítja, teremti azt. Több írásában *hallás és látás, kép és szó, hang és nyelv* összefüggéseinek felfejtésével állítja középpontba az esztétikai tapasztalat sokrétűségét. A *Hören-Sehen-Lesen* (Hallás-látás-olvasás) című tanulmányában (Gadamer 1993b. 271–279) az olvasás fenoménjének a hallással és a látással való szoros kapcsolatát elemzi. Kiindulópontja az, hogy az olvasás sem csupán az individuum elszigetelt, belső tevékenysége. Az olvasás is megőríz valamit az élőbeszéd elevenségéből, dialogicitásából. Az olvasás lényege, hogy az olvasott szöveget „beszélni hagyjuk”. Az olvasás során különösen szembeötlő látás és hallás

együttjátssza, az írás „kibetűzése”, és annak meghallása, amit a szöveg mond. A konkrét nyelvi aktusban pedig a hallás mindig értelemmel bíró szavak hallása. Az irodalmi művek esetében pedig kitüntetetten arról van szó, hogy a befogadó olvasás közben mintegy „hallja” a szöveg értelmét. Gadamer itt joggal emlékeztet arra, hogy a „néma olvasás” eleve csak az újkorban terjedt el, de például egy szöveg hangos felolvasása során a hallgatóság számára nagyon is kiderül, hogy a felolvasó maga mennyire érti a szöveget. A felolvasás különösen jól szemlélteti, hogy az olvasás nem „mechanikus kibetűzés”, hanem értelmezés. Ahogyan a *Hang és nyelv* című írásában megfogalmazza: „Anélkül, hogy a felolvasó értené, mi sem érthetünk meg soha egy felolvasott mondatot” (Gadamer 1994b. 183). Gadamer itt külön is kitér a recitálásra, egy költői szöveg előadására, főként a drámai szövegek színpadi megjelenítése során. Amikor egy igazi színész egyéniség tolmácsolásában azt érezhetjük, hogy a színész egy tényleges beszédet reprodukál, az ember megfélemledik arról, hogy egy megírt szöveg előadásáról van szó. Ahogyan a beszéd azt jelenti, hogy „valami nyitott felé tartunk”, a dráma szövege is nyitva hagy egy játékteret a „kitöltés” számára. A költészet egyébként is „eminens szöveg”, amellyel „maga a nyelvi jelenség jön elő – a költészet nem pusztán az értelemhez való elhatolás. Állandó egybecsengése az értelmi megragadásnak és az érzéki hangzásnak, miáltal az értelem megtestesül. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a valóságos hangnak is adottnak kell lennie, hogy a hangot valóban hallanunk kell” (Gadamer 1994b. 182). Ugyanakkor egy vers „kívülről elmondásában” nyilvánulhat meg leginkább a nyelv művészetének teljes valósága, hiszen itt az értelmi megragadás és érzéki hangzás a maga természetes egységében ragadható meg.

Jól ismert tény, hogy a különféle érzékelési módok összehasonlítása, valamint az „elsőbbség” kérdése a görögök óta megjelenő kérdés. Arisztotelésztől napjainkig meghatározó az a vélekedés (Jonas 2002), hogy a látás az elsődleges érzékelési terület, a szem a legkiválóbb érzékszerv, mivel ennek révén tudjuk leginkább a létezők differenciáltságát megállapítani, vagy éppen tudunk különbséget tenni a változó és a megmaradó között, s ebből fakad az „örök dolog” gondolata. H. Jonas pedig még a fogalmi gondolkodás alapját is „a látás fundamentális szabadságából” eredezteti. Gadamer ezzel szemben a hallás „elsőbbségét” hangsúlyozza abban az értelemben, hogy az emberi érzékelés nem mechanikus észlelés, hanem feltételezi a nyelviséget, eredendően a beszéd meghallását. Maga a látás is a dolgok valamiként látása, s ez az esztétikai tapasztalat esetében különösen meghatározó jelentőségű.

A kép és a szó művészete című írás (Gadamer 1997) a kétféle művészet közös szempontjait vizsgálja, s az esztétikai tapasztalat szempontjából itt is centrális jelentőségű az „olvasás” sajátos cselekvésként értelmezett fogalma. Az épületeket és képeket bizonyos értelemben ugyanúgy olvassuk, mint az irodalmi művet (Gadamer 1994c). Az „olvasás” valamilyen belső összefüggést hív elő, ami azután láthatóvá teszi a művészet művét. Gadamer éppen azért gyűjti egybe a

lesen (olvas) szóval etimológiai rokonságot mutató kifejezéseket, mint például *zusammenlesen* (összeszededet), *auflesen* (összegyűjt), *verlesen* (szemezget), *Lese* (szüret), hogy érzékeltesse „*okvasás*” és „*betakarítás*” különleges rokonságát, főként a művészet tapasztalatában. A „betakarítás” mindig valami maradandót nyújt: „Ez a termés az értelem egésze, ami egyszerre építi fel magát az értelem és a hangzás képződményeiben. Az értelmes építőelemek pedig: a motívumok, képek, hangzások; és nem betűk, szavak, mondatok, bekezdések vagy fejezetek” (Gadamer 1997. 282). Az utóbbiak az írásbeliség puszta vázához tartoznak, semmit nem mondanak a műről. Az olvasás és interpretáció igazi értelme az, hogy láthatóvá teszi a „kivilágolt”, a szép tapasztalatát, s így lép elénk: „Így igaz, így létező.” Ezzel szemben, amit a műalkotásból az objektíváló tudományos módszerrel lehet leírni, az csupán másodlagos, s ezért nem igaz: „Az igazság, amit a művészet kijelentésében keresünk, éppen az, ami csak a végbemenésben érhető el. A tudományos módszertan nem engedi a művészi alkotást saját fényében megjeleníteni” (uo.). Az esztétikai tapasztalatra éppúgy, mint magára a műalkotás létmódjára a „végbemenés” (*Vollzug*) jellemző, hangsúlyozza Gadamer, sokkal inkább, mint a megismerés „tárgyasító magatartása”. Arisztotelész *energeia* és *entelecheia* kifejezéseit is azért állítja párhuzamba ezzel, mivel ott is a végbemenés folyamatáról, pontosabban a mozgatottság létéről van szó. A művészet tapasztalatára pedig egy sajátos „elidőzés” jellemző, amely az egyidejűség időszerkezetével rendelkezik:

úgy megy végbe, mint egy várakozó elidőzés, amelyben a művészet műve előjön. Ami így előjött, az „megszólt minket”, ahogy mondani szoktuk, és így a megszólított mintegy beszélgetésbe kerül azzal, ami előjött. Ez érvényes a látásra éppúgy, mint a hallásra, valamint az olyan értelemben vett olvasásra is, amiről szó volt (Gadamer 1997. 283).

Mondhatnánk azt is, hogy Gadamer szerint mű és befogadó dialogikus viszonyában arról van szó, hogy az ember nem tud szabadulni valamitől, kiteszi magát a mű világának, nem ő „kérdezi ki” a művet valamilyen objektívnek tekintett módszer segítségével, hanem éppen ő az, aki a mű által „kikérdezteté” válik.

Végül még két Gadamer-írás egy-egy megvilágító erejű fejtegetésére hívom fel a figyelmet. Az *Ästhetische und religiöse Erfahrung*ban (Gadamer 1993b. 143–156) a vallási és költői szimbólumot hasonlítja össze. Az előbbiben a szimbólumok elismerésének közösséget reprezentáló és összetartó szerepe nyilvánul meg, míg a műalkotás szimbólum tartalma nem valami közös helyettesítőre utal vissza, hanem saját kifejező ereje van, melynek lényegi mozzanata az „*újrafelismerés*” (*Wiedererkennung*). A vallásos szövegben egyébként is az üzenetet üzenetként kell felfogni, nem az újrafelismerés szimbolikus formájaként, hanem mint egy nekem szóló jelképet.

A Werner Scholz festőművész görög mitológiai tárgyú képeinek kiállításához írt *Bild und Gebärde* című tanulmánya (Gadamer 1993b. 323–331) azt a problémát veti fel, hogy napjaink modern művészete „szimbólum-ínségben” szenved, amely a világ növekvő felismerhetetlenségének és személytelenségének a szimptomája. Éppen ezért aktuális kérdés, hogy miként válhat a mitológia szimbólumrendszere ma is érvényessé. Mivel a görög mitológiában az emberi érzelmek és szenvedélyek rendkívül gazdag világa tárul elénk, ezt nagyon is le lehet fordítani a modern képalkotás nyelvére. A görög ember „értelmi nyomait” – a kiállított képek tanúsága szerint is – a művészet tapasztalatában, jelen esetben főként „az arckifejezés nyelvében” (*in der Sprache der Gebärde*) érhetjük tetten. Gadamer vélhetően azért használja a szövegben a *Gebärde* kifejezést, mivel ez a szó az előbb használt értelmén kívül a „mozdulat”, „taglejtés”, „kinézés” jelentéseket is magába sűríti, s így jól szemlélteti az érzéki és értelmi mozzanat egységét az esztétikai tapasztalatban.

Összegzőként azt hangsúlyoznám, hogy Gadamer elemzéseiben sohasem választja külön a primer esztétikai tapasztalatot, vagy ha úgy tetszik, az esztétikai élvezetet és a műalkotás megértését, illetve értelmezését. Nyilván ezzel magyarázható az is, hogy többnyire a művészet tapasztalata kifejezést használja. A művészet tapasztalata nála végső soron az *önmegértés* egyik módja. Önmegértés, vagyis az emberi létezés hermeneutikai kontinuitásának a megőrzése. Éppen ezzel összefüggésben bírálja Gadamer az esztétikai tudat absztrakcióját. A műalkotással való találkozásunk nem két külön, egymás számára idegen világ egyszeri találkozása, hanem a bennünk lévő *másik* meghallása:

Mivel a műalkotással a világban találkozunk, az egyes műalkotásban pedig egy világgal, a műalkotás nem marad idegen univerzum, melybe időlegesen, egy pillanatra belevarázsolattunk. Ellenkezőleg: önmagunkat értjük meg benne lépésről lépésre, s ez azt jelenti, hogy létezésünk kontinuitásában megszüntetjük az élmény diszkontinuitását és pontualitását (Gadamer 1984. 85).

IRODALOM

- Bacsó Béla 1994. *Határpontok*. Budapest, T-Twins-Lukács Archívum.
 Bacsó Béla 2001. *Írni és felejtetni*. Budapest, Kijárat.
 Becker, Oskar 2002. A szép esendősége és a művész kalandja. Ford. Menyes Csaba. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat. 7–27.
 Boehm, Gottfried 1997. A képi értelem és az érzékszervek. Ford. Poprády Judit. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat. 242–254.
 Fehér M. István 2001. *Hermeneutikai tanulmányok I.* Budapest, L’Harmattan.
 Gadamer, Hans-Georg 1984. *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat.
 Gadamer, Hans-Georg 1987. *Gesammelte Werke 3. Neuere Philosophie I.* Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

- Gadamer, Hans-Georg 1993a. A fenomenológiai mozgalom. Ford. Bonyhai Gábor. *Athenaeum* 2/1. 46–91.
- Gadamer, Hans-Georg 1993b. *Gesammelte Werke 8. Ästhetik und Poetik I.* Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Hans-Georg 1994a. A szép aktualitása. Ford. Bonyhai Gábor. In uő: *A szép aktualitása*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, T-Twins. 11–85.
- Gadamer, Hans-Georg 1994b. Hang és nyelv. Ford. Tallár Ferenc. In uő: *A szép aktualitása*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, T-Twins. 169–188.
- Gadamer, Hans-Georg 1994c. Épületek és képek olvasása. Ford. Loboczky János. In uő: *A szép aktualitása*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, T-Twins. 157–169.
- Gadamer, Hans-Georg 1996. Vom Wort zum Begriff. Die Aufgabe der Hermeneutik als Philosophie. In uő: *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*. München, Bernd Klüser.
- Gadamer, Hans-Georg 1997. A kép és a szó művészete. Ford. Hegyessy Mária. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat. 274–285.
- Gadamer, Hans-Georg 2000. Fenomenológia és dialektika között – önkritika kísérlet. Ford. Tiszóczy Tamás. *Vulgo*. 2/3–5. 4–19.
- Gadamer, Hans-Georg 2002. Szemlélet és szemléletesség. Ford. Kukla Krisztián. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat. 123–137.
- Grondin, Jean 2002. *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*. Ford. Nyíró Miklós. Budapest, Osiris.
- Heidegger, Martin 1988. *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest, Európa.
- Jauss, Hans Robert 1997. *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*. Ford. Bernáth Csilla, Bonyhai Gábor, Katona Gergely, Király Edit, Kulcsár-Szabó Zoltán, Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris.
- Jonas, Hans 2002. A szem nemessége. Ford. Menyess Csaba. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat. 109–123.
- Kant, Immanuel 1996-1997. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus.
- Lukács, György 1975. *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Magvető.