

Rényi András

A művészettörténeti megértésről

Ha a megértés kérdésének aktualitását átfogóbb filozófiatörténeti összefüggésbe állítva szeretnénk megközelíteni, vagyis a hagyományos megértés tan, a hermeneutika filozófiai kiterjesztésének kortárs tendenciái felé fordulunk, akkor e fordulat megvilágításához kézenfekvőnek tűnik *tudományelméleti* kiindulópontot választani. Mert a megértés csak a XIX. század végén, a történeti vagy szellemtudományoknak a természettudományoktól való elhatárolódása jegyében lépett elő filozófiai kategóriává: így nevezték el azt a tudományos tevékenységet, amely – szemben az egyedi jelenséget általános törvényszerűségekre visszavezető természettudományok oksági magyarázatot kereső gyakorlatával – az egyedi történeti létezők olyan megragadására („megértésére”) törekedett, amelyek épp hogy nem rendelhetők valamely univerzális szabály érvénye alá. De a XIX. századi pozitívista historicizmus osztozott a természettudományokkal abban, hogy feladatát az objektív, a kutatótól független dolog *megismerésében* látta – csupán a megismerés tárgyának specifikus természetével magyarázta a módszertani eltérést.

Jóllehet elutasította a felvilágosodás ama föltételezését, hogy a tiszta észvel univerzalizálta a hagyományokat és a történelmet mellékes körülménnyé teszi, mégis úgy vélte, hogy a múlt egyedi létezői – a helyes, „objektív” tudományos módszer segítségével – végül is éppúgy megfigyelhetők és önmagukban kielégítően magyarázhatók, mint a természet jelenségei. A megértés e szűk fogalma nem más, mint egy megismerő szubjektum egyoldalú módszeres munkálkodása a múlt magatehetetlen tárgyain: a historicista tudat a megértendőt úgy fogja fel, mint vele szembeállított, független *tárgyat*, amelyet csupán az tesz sajátossá, hogy elmúltként „van”, vagyis történetileg adott. Célja az olyan megértés, amely leküzdi a megismerő szubjektum és a megismerés objektuma közötti időtávolságot: végső soron jobban szeretné *ismerni* („megérteni”) a történeti létezőt, mint ahogy az magát ismer(het)te. Ennélfogva eszménye az, hogy ő maga – kellő objektivitás, elfogulatlanság és a „helyes módszer” alkalmazása révén – kívül kerüljön *saját* végességén és történeti meghatározottságán: hogy úgy tekintsen a múlt tetszőleges egységére, mint amelyekhez egyformán közel férközhet, s amelyekkel az objektív tudás ideális egyidejűségét teremtheti meg.

Ennyiben a historicizmus a felvilágosodás végső soron történetitlen, „abszolút” tudás-eszményének örököse marad – hisz épp a megismerő ész saját történeti meghatározottságával nem képes számot vetni. Mert a történelem nem olyan, hozzánk képest „külső” tárgy, amelyen a módszeres kutatás ideális magasleséről birtokunkként tekinthetünk végig, hanem létösszefüggés, amely bennünket is átfog és megelőz: minden szavunk, mozdulatunk, elgondolásunk egy eleven hagyomány-összefüggésbe illeszkedik, akkor is, ha erről nem tudunk. Gadamer filozófiai hermeneutikája abból a heideggeri belátásból bomlik ki, hogy a létezők történetisége és végessége nem valamiféle leküzdendő korlát a megismerés számára, hanem olyasmi, ami egyáltalán lehetővé

teszi, hogy emberek módjára egzisztáljunk. Az „objektívra” irányuló tudományos megismerés az embernek csupán az újkorban kialakult, *másodlagos* viszonya a létezőkhöz – ennél alapvetőbb az a mód, ahogy az ember, maga is létezőként, munkálkodik: környezetet teremt, eszközöket használ, beszél, mutogat, képeket alkot stb. – egyszerűen, saját jelenvalóságában otthonosan létezik.

Ez az otthonosság annyit jelent, hogy a mindennapi élet helyzeteit „értem”, ami adekvát viselkedésemből derül ki. Ha viszont olyan helyzetbe kerülök, amelyben a dolgok közötti létszerű összefüggések megszokott hálója fölfeslik, akkor azonnal „értelmezni” kezdek – ha például séta közben váratlanul orra bukom a járdán, körülnézek: miben, mitől estem el – nem nyugszom, amíg nem „értettem meg”, hogy miért történt, ami történt. Ez a „megértés” tehát a világról és magamról alkotott „értelmes” – értsd: otthonos, a gyakorlat által igazolt – rend helyreállítása, kibővítése az új összefüggésekkel. Ezért minden ilyen megértés valamilyen *előzetes* értést, az ismert-otthonos dolgok horizontját (pl. az utca, a saját járásom, a testem egyensúlyi viszonyai, biztonságos sétatempóm stb. megbízható tudását) feltételezi – ez egészül ki most például azzal a tapasztalattal, hogy a járófelület nem mindig sima, hogy a jövőben ezt a veszélyforrást is bele kell kalkulálnom a járás előzetes „értésébe”. A megértés ennyiben mindig *tapasztalat*: a szubjektum eseményszerű ráismerése arra, hogy a dolgok *másként* vannak, s hogy előzetes értése a helyzetről nem volt kielégítő. Egy ilyen esemény „megértése” ennél fogva egyáltalán nem szükségképpen intellektuális, s különösképpen nem tudományos probléma: fölbukásom miéjtjére nem válasz, ha az általános fizikai törvény – a testek tehetetlensége és a gravitáció – érvényesülésével magyarázom. Sokkal inkább az, ha magammal, a világhoz való saját viszonyommal (pl. szétszórtságommal, vakmerőséggemmel, ügyetlenségemmel stb.) hozom összefüggésbe. A váratlan esemény „megértése” tehát inkább olyan tapasztalat, amely mélyebb önismerethez vezet.

Szűkebb szakmám, az esztétikai-művészettörténeti hermeneutika területére térve: a fenti belátások alapján a *műalkotások* megértésének problémáját is vissza kell fejtenünk a mindennapi élet efféle elemi megértés-aktusaiig, vagyis az esztétikai tapasztalat (ezen belül például a képek) működésére kell rákérdeznünk. Mint megannyi, autonómiája igazolásáért, önmaga „szigorú” tudományként való elfogadtatásáért küzdő szellem- és művészettudomány, a művészettörténet is belekeveredett a pozitivistáknak a historizálás felfedezett aporiáiba: különféle paradigmái a XIX. század végétől hajlamosak voltak úgy kezelni a műalkotások stílusát, illetve jelentéseit, mint objektív megismeréstárgyakat, amelyek történeti egyediségét érdek- és előítélet-mentesen, szaktudományos eszközökkel kell és lehet azonosítani, illetve megmagyarázni. A hermeneutikai szellemű művészettörténet új nézőpontja a legplasztikusabban az ún. *ikonológia* módszerével konfrontálva mutatkozik meg, amennyiben ennek törekvései a normatív érvényű, tekintéllyel bíró szövegek eredeti jelentéseinek helyreállítását célzó hagyományos hermeneutikáéra emlékeztetnek. A művészettörténészek is olyan tárgyakkal van dolga, amelyeket a történeti idő eltávolított tőlünk: amelyek egykori „értelme” elhomályosult, ennél fogva a modern ember számára idegenné, érthetlenné váltak. A nagy német művészettörténész, Erwin Panofsky, abból a meggyőződésből kiindulva, hogy az elfelejtett hagyomány újra elevenné tétele alapvető értéke a humanista kultúrának, olyan szigorú módszertan kidolgozására tett kísérletet, amely az eredeti értelemnek az utóélet torzításaitól és egyoldalú átértelmezéseitől való megtisztítását segíti elő. De ebben a törekvésben a művek történetisége végső soron még mindig

inkább hibaforrásként jelenik meg – olyasmiként, ami csak nehezíti az „eredeti” értelem zavarmentes realizálását.

Nem véletlen, hogy a történeti megértés ideális egyidejűségének koncepciójához Panofskynak zárójelbe kell tennie a műtárgyak sajátos esztétikai létmódját: azt ugyanis, hogy érzéki erejük szükségképpen létrehoz valamilyen élményszerű egyidejűséget a kellően nyitott, érzékeny befogadóval. Egy régi festmény például olyan jel, amelynek már nem ismerjük a jelentését, ennél fogva közvetlen-érzéki „megértése” az ikonológus szerint nem lehet mérvadó: ő a képek esztétikai egyidejűsítésében inkább az utókor ízlésének történetietlen, a hagyományok és jelentések ismeretét nélkülöző önkényességét látja. Az ikonológia a képi minőségeket szükségképpen köznapilag vagy kulturálisan kódolt *jelek*nek tekinti, amelyeknek egy adott kultúrában vagy civilizációs környezetben nyelviileg megadható *jelentései* vannak: megértésük tehát az ikonografikus, allegorikus, indexikus stb. *kódok* ismeretét feltételezi. Épp e szubtilis jelrendszerek szenvedik meg leginkább az idő pusztítását: a műtárgyak fizikai teste úgy-ahogy fennmarad, de a hozzájuk fűzött jelentések és képzetek finom tudáshálója, a kultúra eleven szövete menthetetlenül elfelejtődik a történelmi változások során, kikopik a megváltozott mindennapi életvilágból, nyomai pedig legfeljebb sokszor elfeledett traktátusok mélyéről hozhatók felszínre. A jelek ilyen jelentése tehát csak egykori történeti kontextusaik gondos rekonstrukciója révén és akkor is csak töredékesen és feltételesan állítható helyre; az ikonológus számára ennek a legfőbb eszköze olyan egykorú *nyelvi szövegek* felkutatása, amelyek egy-egy kép eredeti értelmét keletkezésének helyén és idején képesek megvilágítani.

A képek (ide értem, *mutatis mutandis*, a szobrokat is) hermeneutikája szerint viszont az így kinyert értelem nem a sajátosan a képek által létrehozott és csak a képek révén előálló értelem. Egy kép, szobor vagy más nem-verbális mű „megértése” nem lehet azonos alkalmazott jeleinek valamely kód szerinti megfejtésével, elolvasásával – noha ez is hozzátartozik. Ezért az ilyen műveket inkább úgy kellene felfognunk, mint amelyek a jelenválólét imént jelzett átfogó, tapasztalat- és megértésstruktúrájába illeszkedve léteznek, vagyis mint olyan *eseményeket*, amelyek az embert (hasonlóan az utcai megbotláshoz) a „mi volt ez” kérdéssel szembesítik, vagyis *értelmezési kényszerbe* hozzák. Nem egyszerűen a képek egykorú, többé-kevésbé kódolt jelentéseit kell tehát megfejteni, hanem azt, amit a *képek csinálnak*, s amely csak a velük való közvetlen találkozásunk eseményében revelálódik. Ez az esemény nem egyszeri pillanat, hanem olykor hosszan elhúzódó folyamat, amely a tapasztalat – az előzetes-automatikus „magától értés” megakadása és reflexiója – struktúrájával bír, illetve aszerint szerveződik.

A képeket életvilágunk keretében mint ismerős dolgokat „kezeljük” a maguk helyén – a jó kép az ismerőség (nevezhetjük unalomnak is) e horizontját bontja meg, és elsőként értetlenséget kelt a nézőben – mégpedig azzal, hogy képes eltéríteni a tekintetet annak köznapi rutinjaitól. Ezt akár gyönyörűségnek, megdöbbenésnek, fájdalomnak stb. is nevezhetjük, mert a zavar érzelmileg sohasem egészen közömbös. De a lényeg az, hogy a rutinszerű értés folytonossága megszakad, ami az eseményhez való visszatérésre, a kép odafigyelőbb, szemlélésére, történeti tudásunk mozgósítására, illetve e tudástartalmaknak az értelemkereső szemlélés munkájába való aktív bevonására késztet, s eközben a magam szemlélésmódjának folyamatos felülvizsgálatára, reflexióra is kényszerít – ennél fogva a képet és önmagamat is érintő *tapasztalathoz* vezet. Ez a közelítésmód ráadásul egy olyan értékszempontot is érvényesít, amely lehető-

vé teszi, hogy különbséget tegyünk jó (megújuló tapasztalatokat kínáló) és kevésbé jó (gyorsan kiismerhető, unalmas) kép között.

Nem kétséges, hogy az így felfogott képi, plasztikai stb. tapasztalat nehezen objektiválható egy szaktudomány kutatási tárgyaként. Kérdés azonban, hogy helyes-e szigorú értelemben *művészettörténetnek* tekinteni egy olyan pozitivista és historicista alapokon álló tudományt, amely, mint láttuk, a tiszta megismerés jegyében, egy bizonyos művészetfogalom alapján kiválasztott tárgyról gyűjt – afféle újkori régészeti-ként – precíz történeti információkat, de megkerüli e tárgyak *létmódjának, művészetként való működésüknek* a tekintetbe vételét, illetve illetéktelennek minősíti magát a megértés és az esztétikai ítéletalkotás imént tárgyalt kérdésében, mondván: az ilyesmi „szubjektív” dolog, nem „tudományos kérdés” stb. Így térünk vissza a filozófiai hermeneutika tudományelméleti belátásaihoz: a történeti megismerés gyakorlatát vissza kell vezetnünk az ember valós egzisztálásának feltételeihez. Másként fogalmazva: a művészettörténésznek nem elegendő egy elméletileg gondosan és jó előre biztosított terepen, megbízható tudományos szabályokat követve célirányosan előretörni a több és pontosabb „tudás” felé, hanem vállalnia kell az *erős művek* közelében támadó esztétikai kockázatot: azt, hogy olyan tapasztalatról kell számot adnia, amely nemcsak a tudás addigi objektívnek hitt rendjét, de az ő szakmailag védett pozícióját is képes megingatni. Számomra úgy tűnik, hogy e kockázat vállalása nélkül valódi, a szó mélyebb értelmében vett megértésben nem lehet részünk.