

## JOHN SALLIS

### MIMÉSZISZ ÉS A MŰVÉSZET VÉGE

---

A metafizika történetében hosszú ideig éreztette hatását az a görög felfogás, amely szerint a művészet, lényege szerint, mimetikus. Ez az elgondolás azonban sokat veszített jelentőségéből, mire beköszöntött Kant évszázada, a romantika és a német idealizmus korszaka, mikor is a művészi alkotóerővel és a természet adta költői zsenivel foglalkozó gondolatmenetek háttérbe szorították a természet utánzó visszaadására képes tehetség fogalmát. Erről a különbségről Kant így ír *Az ítélesterő kritikájában*: "Abban mindenki egyetért, hogy a zseni szöges ellentétbeállítandó az *utánzó szellemmel* ." [1](#) A romantika korában közhellyé vált a zseni és a tehetség ehhez hasonló szembeállítása. [2](#)

Az utánzásnak ezzel az alulértékelésével párhuzamosan azonban, egyfajta megkettőző eljárás során, megjelenik a *mimészisz* másik, magasabb rendű formája, amely egyrészt szembekerül az alulértékelt változattal, másrészt a művészet lényeges elemeként tűnik fel. A zseni és az utánzó szellem szembeállítása ellenére Kant egyidejűleg mintegy visszahelyezi jogaiba az utánzást: "a művészet (...) csak akkor nevezhető szépségnek, ha tudatában vagyunk ugyan, hogy művészet, s mégis természetként mutatkozik számunkra." [3](#) Amikor arról beszél, hogy a klasszikus minták milyen szerepet játszanak a művészetben, akkor Kant megjegyzi, hogy ezek a minták "nem *másolásra*, hanem *utánzásra* "kell hogy szolgáljanak. [4](#) Coleridge egyértelműen fogalmazza meg ezt az utánzáson belüli hierarchikus oppozíciót, az utánzásnak ezt a megkettőzését: "Az *utánzás* abban különbözik a másolástól, hogy szükségképpen *különbséget* implicál és követelmeg - míg a másolás célja az *azonosság* ." [5](#) Schopenhauer még ennél is egyértelműbben beszél erről a megkettőzésről: a hamis fogalmisághoz kötött utánzást pontosan azért kell elutasítani, hogy az utánzás visszanyerhesse az őt megillető helyet a maga igazi formájában, a tiszta szemlélődés során megpillantott örök eszmék ismétléseként. [6](#)

Hegel esetében azonban nem így áll a helyzet. *Az Esztétika* első oldalain máris terjedelmes kritikát olvashatunk arról a felfogásról, amely a művészetet lényegében utánzásnak tekinti. Ez a kritika könnyen olvasható úgy is, mint amely kizárja az utánzást a művészet hegeli felfogásából; ez esetben pedig Hegel *Esztétikájában*, legalábbis ebben a tekintetben, határozott szakítást jelentene a metafizika történetével és nem pedig annak beteljesítéseként állna előtűnk, nem azt a pillanatot képviselné, amelyben a művészet metafizikáját valaki végiggondolta.

Ez a szakítás pedig - mint látni fogjuk - nem történt meg. Nem csupán arról van szó, hogy a *mimészisz* elszegényedett formájának hegeli kritikájával párhuzamosan, vele azonos súllyal megjelenik egy másik, átalakított *mimészisz* - mely olyannyira átalakult, hogy nem is ezt a nevet kapja-, sőt inkább annak lehetünk a tanúi, hogy Hegelnél nagyobb jelentőséggel tér vissza a görögök művészetértelmezése, mely szerint az lényegét illetően mimetikus, és Hegel ennek mentén haladva gondolja végig ezt az értelmezést, a művészet *metafizikai* meghatározását. Végül pedig, miután egészen végiggondolta a művészet metafizikáját, Hegel bejelenti a művészet végét.

Elsősorban a *mimészisz* szeretné foglalkozni: a szóval, a fogalommal, magával a dologgal. A szóval, vagyis azzal a görög szóval, amelyet egyrészt a modern európai nyelvek betűivel írunk le és amelyet ugyanakkor is fordítottak ezekre a nyelvekre, például a *Nachahmung* vagy az *imitation* formájában. A fogalom érdekel, tehát a szó jelentése, vagyis inkább az, hogy miként alakult át ez a jelentés a szó átírásának és lefordításának történetével párhuzamosan. A *mimészisz* érdekel, maga a dolog - már amennyiben magáról a dologról beszélhetünk egy olyan művelet esetében, amely a dolgot úgy adja vissza, hogy egyképet állít mellé, létrehozva azt az oppozíciót, amely révén meghatározható *az*, ami maga a dolog.

Először tehát azt kívánom körüljárni, hogy a *mimészisz* miképp jutszerephez a művészet lényegének görög meghatározásában. E szerinti meghatározás szerint a *mimészisz* szó annak kifejezésére

hivatott, hogy *mi* maga a művészet. De egyben olyanfajta reprodukciótjelöl, amelyet a metafizika egész története elutasít, meghamisításnak, a valódi művészet merő illúziójának, sőt egyenesen az igazság mint olyan, visszfényének nyilvánítva azt. Platónról kezdve egészen Nietzscheig hallhatjuk újra és újra: a költők hazudnak.

A mimészisnek a művészet lényegeként való meghatározását a metafizika szabja meg, amikor Platónnál és Arisztotelésznél első ízben megjelenik. De nem arról van szó, hogy először megtörténik a metafizika meghatározása, majd ezt egyszerűen a mimészis meghatározására alkalmazzák; a metafizika ugyanis már a kezdet kezdetén elválaszthatatlanul összefonódik a mimészisszel, elsősorban olyan oppozíciók mentén, mint amilyen a képmás és az eredeti oppozíciója. A mimészis fogalma a későbbiekben mindig is szerepet kap majd azoknak az eszközöknek, annak a fogalomtárnak a kialakításában, amelyek segítségével a mimészis meghatározása megtörténik, és pontosan ez az oka annak, hogy a mimészis fogalma soha nem lesz egyszerűen meghatározott. Nem lehet egyszer és mindenkorra, a tévútra térés tökéletes kizárásával behatárolni, hiszen mindig marad bizonyos meghatározatlanság, egyfajta játéktér abban, ahogyan a mimészis újra és újra végbemenő meghatározásához szükséges teret mindig újra körülhatároljuk, elsősorban azok megkettőzéseinek számára, amelyekben az alacsonyabb rendű leértékelődika mimészis magasabb rendű formájával szemben.

Pontosan ilyen tévútnak lehetünk tanúi akkor, amikor Hegel, a mimészis elszegényedett fogalmát kirekesztvén, egy másik, mélyebben munkáló mimészist éleszt fel. Azt kívánom bemutatni, hogy ennek során Hegel végiggondolja a művészet görögök által nyújtott meghatározását, s ezt éppen azzal hajtja végre, hogy gondolatban eljut a művészet végéhez, hogy bejelenti: a művészet véget ért.

*A műalkotás eredete* utószavában Heidegger több olyan helyet idéz az *Esztétiká* ból, ahol Hegel a művészet végéről beszél. Hegel *Esztétikai előadásai* t Heidegger "a Nyugat legátfogóbb művészetéről szóló elmélkedésének" tartja, hozzátéve, hogy átfogó jellege nem a tárgyalt anyag gazdagságából ered (miként feltételezhetnénk), hanem a gondolatmenet kiindulópontjával szolgáló metafizikai alapzatnak köszönhető. Heidegger ezek után így folytatja: "Még semmi sem dőlt el Hegel kijelentését illetően; mert e kijelentés mögött ott áll a nyugati gondolkodás, kezdve a görögöktől (...)" <sup>7</sup> Heidegger tehát arról beszél, hogy a művészet végének hegeli bejelentése a művészet végének a görögökkel kezdődő metafizikai meghatározottsága beteljesedéséből következik. Arról mindamellet még nem született döntés, hogy Hegel bejelentése vajon érvényben marad-e; vagy hogy vannak-e olyan eszközök, amelyekkel újra lehet gondolni a művészetet a Hegel által bejelentett végen túl. Vajon újraalkotható-e a mimészis, a művészet lényege a művészet metafizikájának lezárulásán túl?

A három téma, amellyel foglalkozni fogok: (a) a művészet görög meghatározása, amely lényege szerint mimetikus; (b) a mimészis hegeli tárgyalása azon a síkon, amelyen lehetővé válik számára a művészet görög meghatározásának végiggondolása és ennek eredményeképp a művészet végének deklarálása; (c) a művészet újragondolásának kérdése a metafizika végén túl.

(a)

Kiindulásképpen idézzük fel az *Állam* tizedik könyvéből azt a jól ismert részt, ahol Szókratész annak folytatásaképpen, amit később a filozófia és a költészet régi ellenséges viszonyának nevez (607b), felteszi Glaukónnak a kérdést: Mi az utánzás? Szókratész az ágy példájával él és különbséget tesz maga az ágy, vagyis az *eidosz* és a mesteremberek által előállított sok ágy között. Ezt követően egy másik mesteremberről beszél, arról, aki "nemcsak hogy minden használati tárgyat el tud készíteni, hanem meg tudja csinálni a föld egész növényzetét". Majd így folytatja Szókratész: "és meg tud alkotni minden élőlényt, egyebek között önmagát is, és ezenkívül a földet, az eget, az isteneket; sőtami az égben, és a föld alatt, a Hádészban van, azt is mind el tudja készíteni". Glaukón csodálatra méltónak találja ezt a kivételes mesterembert, és csodálkozása csak fokozódik, amikor Szókratész közli vele, hogy akár ő maga, Glaukón is képes mindezt létrehozni. "Ez nem is olyan nehéz dolog",

bizonygatja Szókratész, "sőt sokféleképp s igen hamar meg lehet valósítani; de talán legkönnyebben úgy, hogy egy tükrötveszel, és azt mindenfelé körülhordozod". "Igen", válaszolja Glaukón, "látszat szerint; de nem ám valóságos mivoltukban!" (596c-e)

Ezek a látszatok, a mesterember tükrében megjelenő képmások egy harmadik fokozatot, a mimészsiz fokozatát alkotják. A fokozatok megállapítása ontológiai: az utánzással létrehozott képmás még a mesteremberek alkottaágyánál is messzebb áll magától az ágytól; csupán egy ágy látszatának, *phantaszma* -jának, vagy ha úgy tetszik, illúziójának a képmása, nem pedig annak igazsága. "Az utánzó művészet tehát", hangzik Szókratész kijelentése, "nyilván igen távol van az igazságtól." (598b) Mivel pedig ilyen távol esik az igazságtól és mivel az utánzás révén létrehozott fantáziaképek romboló erővel rendelkeznek, ezért a költőt száműzni kell a filozófia államából, legalábbis arra az időre, amíg igazolni nem tudja a költészetet: "amíg azonban nem tudja magát igazolni, addig - ha meghallgatjuk is - állandóan a tőlünk vallott felfogást s ezt a varázsigét fogjuk alkalmazni magunkkal szemben, és óvakodni fogunk tőle, hogy újra visszaessünk a gyermekeknek és a nagy tömegnek való szerelembe. Azt fogjuk tehát magunkra olvasni, hogy nem szabad komolyanvenni az ilyen költészetet, mintha ennek valami köze volna az igazsághoz, és mintha egyáltalában komoly volna; hanem óvakodni kell tőle annak, aki hallgatja - éppen a lelke alkotmányáért való aggodalomból; és úgy kell felőle vélekedni, mint ahogy mi a költészetéről nyilatkoztunk." ( *Állam* 608a, ford. Szabó Miklós, *Platón összes művei* II., Európa, 1984)

Figyelemreméltó azonban, hogy miután a költő száműzetett, miután az utánzásról folytatott diskurzusba bekerült a filozófia s a költészet ellentéte, és miután ez az ellentét az igazság és a látszat, a fantáziaképpozíciójaként jelent meg, akkor maga az *Állam* olyan módon fejeződik be, ami éppen megsemmisíteni látszik ezt az oppozíciót. Szókratész elmondja Er e világi látogatásának történetét. Ez a történet semmiben sem különbözik a költők elbeszéléseitől, nem különbözik attól a történettől, amelyben Odüsszeusz a holtak birodalmába a Hádész árnyai és fantomjai közé látogat, amiről Homérosz mesél az *Odüsszeia* tizenegyedik énekében. Mintha a költők elleni küzdelmének beteljesítéseként maga Szókratész is bizonyos értelemben költővé vált volna. A költészetfilozófiai elutasítása során kívül került az igazságon, a költő pedig száműzetett a városból - mindenek ellenére a költészet mintha továbbra is kísértene a filozófiát, mintha a filozófia képtelen volna megbirkózni a mimészsiz fantomjával.

Arisztotelész egészen másképp tárgyalja a mimészsizt. Nála a mimészsizelőre rögzített határok közé, a költészetéről mint olyanról folytatott diskurzusba kerül, amely nem nyitható fel olyan közvetlen módon az ontológia és a politika irányában. Éppen ennek folytán vált Arisztotelész fejtegetése a művészet szempontjából hatékonyabbá, és a *Poétika* valóban a művészet mimetikus jellegének paradigmikus megállapításaként, klasszikus megfogalmazásként szolgál.

Hadd idézzem fel e megfogalmazás némely pontját arról a helyről, ahol a kérdés a mimészsizre mint olyanra vonatkozik és még nem arra a sajátos formára, amelyet a mimészsiz a tragédiában tölt be. Az első pont abbana szövegrészben olvasható, ahol Arisztotelész a költészet eredetét vizsgálja; azt, hogy mely okok játszottak közre a költészet kialakulásában. Ezek, Arisztotelész válaszában, természeti okok; ebből következően az, ami a későbbiekben a művészet és a természet oppozíciójaként jelenik majd meg, Arisztotelésznél a természetben belül lezajló kezdet. Íme az a szövegrész, amelyben a költészet két természeti oka közül az elsőt rögzíti: "Az emberekkel ugyanis gyermekesüktől fogva velük született az utánzás (éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy igen utánzó természetűek és első ismereteiket is utánzás révén szerzik)." ( *Poétika*, 1048b2, ford. Ritoók Zsigmond, PannonKlett/Matúra 1997.)

Az utánzás tehát természetes módon hozzátartozik az emberhez gyermekkorától fogva, és a költészet a természetes utánzó tevékenységekből alakul ki. Arisztotelész azt mondja, hogy a gyermek utánzás révén tanul. Ha azonban tanulhatunk az utánzás révén, akkor ez fel kell hogy tárja a dolgokat - vagyis ha utánzunk valamit, akkor annak olyan módon kell láthatóvá válnia, hogy megismerhessük, azaz, hogy ismereteket szerezzünk róla. Gondoljunk például arra, hogy a gyermek azáltal szerez ismereteket

bizonyos dolgokról, hogy lerajzolja azokat; vagy gondoljunk arra, hogy a gyermekek úgy tanulnak meg bizonyos tevékenységeket, hogy játékosan utánozzák azokat. Az utánzásnak és a feltárásnak ez a kapcsolata rendkívül fontos; ez ugyanis azt jelzi, hogy az utánzás nem egyszerűen csak távol áll az igazságtól, hogy nem pusztán csak olyan képmásokat, fantáziaképeket állít elő, amelyek félrevezetőek, s ennél fogva megrontják a lélek alkotmányát; ez a kapcsolat inkább arra utal, hogy az utánzás az igazság képmásait alkotja meg, mely képmások feltáró módon bemutatják a dolgokat, és ily módon az utánzás, a mimészis révén ismereteket szerzünk ezekről a dolgokról.

Most nézzük meg azt a helyet, ahol Arisztotelész a költészet kialakulásának második okáról beszél: "és az, hogy mindnyájan örömet lelik az utánzmányokban. Jele ennek az, ami a gyakorlatban történik. Dolgoknak, melyeket a maguk valóságában viszolyogva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozottképmását örömet szemléljük, mint például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait. Ennek is az az oka, hogy a tanulás nemcsak a bölcselőszámára gyönyörűség, hanem másoknak is szintazonképpen, de az utóbbiak csak kevéssé veszik ki belőle a részüket. Azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat, mert miközben szemlélik azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez ez meg ez." (1048b 2-6)

A költészet második oka tehát az utánzás produktumai által nyújtott öröm és gyönyörűség. <sup>8</sup> A tanulás eleme itt is rendkívül fontossá válik, vagyis az utánzás keltette öröm oka, az ok oka: azért leljük örömeinket a képmások szemlélésében, mert ezáltal ismeretekre teszünk szert, a tanulás pedig természetesen minden ember számára az öröm forrása. Az utánzással létrehozott művek szemlézése során gyönyörűséggel tanulunk olyasmiről, aminek látása a valóságban bánatot okozna. Mind az öröm, mind a tanulás abban a különbségben konstituálódik, amely a képmás és maga a dolog között áll fenn: nem fordítjuk el tekintetünk szomorúan, hanem örömmel szemléljük a képmást és ezenkívül ismereteket szerzünk a dologról. Az, hogy a képmás különbözik és távol van az igazságtól, többé nem a csalás forrása, hanem éppenséggel egy bizonyos fajta ismeretszerzés lehetőségének a feltétele.

De csakis bizonyos fajta ismeretszerzésről beszélhetünk, amely bizonyos előfeltételekhez kötött. Arisztotelész így folytatja: "Ha ugyanis valaki történetesen nem látott előzőleg olyat, a gyönyörűséget a képmás nem utánzat voltában okozza, hanem kidolgozása, színe vagy más efféle ok folytán." (1048b6)

Eszerint ahhoz, hogy az utánzás révén létrejött képmásban gyönyörűséget leljünk, hogy képesek legyünk gyönyörűséget találni abban, hogy az ábrázolt dologról ismereteket szerzünk - ehhez tehát az szükséges, hogy előbb lássuk magát a dolgot. Mert egyébként az a gyönyörűség, amelyet a képmás ébreszthet, más forrásból fakad, nem kapcsolódik a tanuláshoz. Ugyanis - jöhet Arisztotelész ezt nem mondja ki - a képmás révén *csak* akkor tehetünk szert ismeretekre, ha magának a dolognak a *képmásaként* ismerjük fel; ez pedig azt feltételezi, hogy magát a dolgot már előbb, korábban láttuk, ha egy rövid időre is, de láttuk azokat az ocsmány állatokat és hullákat, miközben fájdalommal fordulunk el tőlük, míg képmásaikra hosszasan tekintünk. Az utánzás során létrejövő költészet az igazság korábbimegpillantásának rendelődne alá.

Ennek az alárendelődésnek nagyobb jelentősége akkor kerül szóba a *Poétika* egy későbbi szöveghelyén, amikor Arisztotelész a költés és a történetíró közti különbséget mutatja be: "A történetíró s a költő (...) abban különböznek, hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amilyenek megtörténhetnek. Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánosat, a történetírás meg az egyedit mondja." (1051b 2-3)

A megkülönböztetés alapja tehát azoknak a dolgoknak a különbsége, amelyekről a költő, illetve a történetíró beszél. A történetíró ugyanis az egyeditől beszél, arról, ami megtörtént, a költő viszont mimetikus módon azt mondja el, ami megtörténhet, ami lehetséges, ami általános. Azoktól a dolgoktól eltérően, amelyekről Hérodotosz ír a történeteiben, azok a dolgok, amelyeknek a képmását a költő megalkotja, nem láthatók csak úgy egyszerűen, miként a történetíró láthatta az általa elbeszél

eseményeket. De ha azok a dolgok, amelyekről a költő beszél, dolgokként nem láthatóak, akkor a képmást megalkotó költői mimészsiz nem egyszerűen csak jobban láttat - mondjuk, inkább gyönyörűséget, mintsem fájdalmat okozva - valami olyasmit, amit utánczés nélkül is, egyébként is láthatnánk. Ellenkezőleg, az utánczés olyasmit tesz láthatóvá, amit egyébként egyáltalán nem láthatnánk, olyan dolgot, amely mint olyan nem látható.

Egyre több a kérdés, a nyitott kérdés, amelyeket Arisztotelész hagyottnyitva, így nyitva meg azt a teret, amelyben a későbbiekben a művészetről való gondolkodás lejátszódik.

Miként áll a helyzet azzal, hogy a költői utánczés alárendelődik az igazság korábbi meglátásának? Mit gondoljunk arról a követelményről, hogy előbb magát a dolgot kell látnunk ahhoz, hogy a képmásban felismerhessük róla ekképp ismereteket szerezzünk? Hogyan lássuk a dolgot, ha a dolog mint olyan nem látható? Rábízhatjuk-e az előzetes látványt úgymond a lelki szemeinkre? A művészetet meg kell-e előznie az általános értelem által történő belátásának? Ez vajon nem azt jelentené, hogy a művészetet alárendeljük a filozófiának - legalábbis abban az értelemben, hogy mindig a filozófiához kellene fordulnunk a művészet megerősítéséért, hogy megmutassuk: a művészi mimészsiz révén létrehozott képmások nem illúziókeltő fantáziaképek, hanem magukra az igaz dolgokra engednek rálátást? Ha így állna a helyzet, akkor nem a költészethez, hanem a filozófiához fordulnánk a költészet védelméért és igazolásáért, és azért, hogy az ekképp igazolt költőket a város megőrizze emlékezetében.

A költészet még akkor is elkülönül, ha alárendelődik egy előzetes látványnak és effajta filozófiai igazolásra szorul. A költő ugyanis nem azt mondja el, hogy mi történhet általában, és nem egyszerűen csak a saját beszédmódjára fordítja le az általánosság egy látványát, hanem elmondja például Odüsszeusz, Agamemnón vagy Oidipusz történetét. Az egyedi képmásban a költő - valamiképpen - az általános mimészsizt valósítja meg. A költő valamiképpen lehetővé teszi, hogy megjelenjen az általános azokban az egyedi képmásokban, amelyeket a szavaival hív elő, illetve a drámaköltő esetében, amelyeket a színpadon elhangzó szavakkal, és az elhangzottak eljátszásával idéz fel.

Az *Allam* ban sok minden elhangzik a művészi képmás és az igazságtávolságáról, Platón mindazonáltal egy másik dialógusban nevezi meg az igazságnak a képmásban való megjelenését. A *Phaidrosz* ban, amelynek helyszíne nem a város határa, hanem a városon kívüli vidék, Szókratész szembeállítja a szépet (*to kalon*) a képszerű megjelenés többi módjával (*eid*), amelyeket az általa éppen elmesélt történet szerint akkor pillantunk meg, amikor a lélek a születés előtt az égboltozat teteje felé igyekszik az isteneket követve. Ezen képek közül később, a születés után a testi szemmel már egy sem látható, kivéve a szépséget: mert "egyedül a szépségnek jutott osztályrészül, hogy a legszembeütőbb és a legszeretettelőbb legyen" (250e, Kövendi Dénes ford.). *To kalon* tehát a neve a létező megjelenésének, annak, ami később általánosnak neveztetik, ahogyan ki-/szembeütünk, előragyog a látható és az egyedi sokaságából. A művészetben azért fontos a szépség, a szép művek létrehozása, mert a műalkotás kiváltságos hely, annak helye, ahol a létező, a látható és az egyedi közepette előtűnik, megjelenik.

A mimészsiz tárgyalása során Platón és Arisztotelész olyan axiómákat állapít meg, amelyek megőrzik érvényüket a metafizika egész történetefolyamán. Ez az axiómarendszer ellentétes értékekkel képes felruházni a mimészsizt. Ezeket az értékeket megfeleltethetjük annak a két álláspontnak, amely alapján fontolóra vehetjük a dolog maga (vagyis az eredeti) és annak képmása közötti mimetikus kapcsolatot. Ha az eredeti álláspontját foglaljuk el, akkor a képmás visszaesést, származtatottságot, egyfajta hanyatlást képvisel - röviden, miként az *Allam* X. könyvében olvashatjuk, a képmás távol van az igazságtól. Míg ha megfordítva, a képmás felől indulunk ki s onnan tekintünk az eredetire, akkor a képmás rendelkezik az eredeti feltárásához kapcsolódó pozitív értékkel.

Nyitott kérdés - és én nyitva is hagyom -, hogy a mimészsiz e kétellentétes értékelését vajon együtt gondolta-e el a görög gondolkodás, és ha igen, hát miképpen. Bármiképp legyen is, végül a metafizikatörténete során együtt bizonyos egységben gondolják el e kettőt. Eza gondolatmenet Hegel

*Esztétiká* jában éri el a tetőpontot, ahol ez az egység a művészet végeként jelenik meg.

(b)

Vizsgáljuk most meg Hegel *Esztétiká* ját, elsősorban azt a nézetet illető terjedelmes kritikát, amely szerint az utánzás a művészet célja, a művészet végpontja. Hegel szövegében a *mimészis* megfelelője a *Nachahmung*; és a szóban forgó utánzás a természetre irányul. Mind a fordítás, mind pedig ez az irányultság nagy eltérést jelent a görög meghatározástól, sőt talán egyenesen előidézi ezt az eltérést. Nem csodálkozhatunk tehát Hegel határozottan kritikai hangvételén, amikor a természet utánzásának elvéről beszél. Az eltérés még egyértelműbbé válik abban, ahogyan Hegel ezt az elvet megfogalmazza: "E nézet szerint a művészet lényegi célja (*Zweck*) az, hogy az utánzás, mint ügyesség, teljesen megfelelő módon lemásolja (*nachbilden*) a természeti alakulatokat, ahogy azok léteznek." <sup>9</sup>

A Hegel által felkínált három kritika közül az első annak fejtegetésével indul, hogy az utánzás itt alkalmazott fogalma voltaképpen mennyire szegényes. A művészetnek az a meghatározása, amely szerint annak lényegi célja az utánzás, csak egészen formális célt rejt magában, nevezetesen: hogy ami már létezik a világon, az másodsor is, majd megint újra megalkottassék. Az effajta pusztai ismétlés azonban, jegyzi meg Hegel, felesleges fáradozás, hiszen mindaz, amit ez az utánzó tevékenység ábrázol - a virágok, a természeti jelenetek, állatok -, mind megvannak kertünkben vagy a környezetünkben. Az eredeti pedig mindig magasabbrendű, hiszen az utánzó művészet csak egyoldalú módon képez le, a valóságnak csupán egy látszata (*Schein der Wirklichkeit*) - azaz annak pusztai "látványszerű megjelenése", fantáziaképe, ami valóban van; ez nem az élet valósága, hanem valóságnak adja ki magát. Hegel felelevenít néhány történetet az effajta illúziókeltő utánzásról: megemlíti Zeuxisz szőlőfürtfestményét, melyet a művészet diadalaként ünnepelnek, mivel galambok kezdtek csipegetni; beszél Büttner majmáról, amely kirágott egy festett cserebogarat Rösel *Insektenbelustigungen* című könyvéből, de gazdája megbocsátott neki, hiszen éppen ez bizonyította a könyv képeinek valóságosságát. Hegel egy bizarr hasonlattal él összegzésében: "Egészében véve azonban elmondhatjuk, hogy a pusztai utánzás (*Nachahmung*) esetében a művészet alulmarad a természettel való versengésben, és olyan féregnek látszik, amely arra vállalkozik, hogy csúszva kövessen egy elefántot." (43. o.)

Az egzotikus példák ellenére mégis olyan nagy távolság attól, amit Szókratész mondott a mesteremberről, aki mindent képes elkészíteni, s akit egy tükör körbehordozásával utánozhatnánk; pontosabban, mindez egyáltalán nem áll távol attól, amit Szókratész az effajta harmadik fokozathoz tartozó mesterember által alkotott képmásokról mondott. Azzal azonban, hogy ezeket a képmásokat az igazságtól távolosónek mondta, Szókratész nem hagyta figyelmen kívül hatalmukat, arra való hatalmukat, hogy becsapják, és ennél fogva megrontsák az embereket; éppen a *mimészis* során alkotott műveknek ez a veszedelmes hatalma az, ami miatt a költőket száműzni kell a filozófia városából. Hegel azonban nem lát veszélyt itt. Példái olyan eseteket idéznek, amikor családai áldozatai nem emberek, hanem majmok és galambok, s ami Szókratész számára még a lelket is megrontani képes csalóka hatalomként jelent meg, az Hegelnél merő szemfényvesztés, amelyben ugyan örömről beszélhetünk egy ideig, ám amely nem sokáig fejti ki csalóka hatását. Ez a különbség is a *Nachahmung* és a *mimészis* eltérő voltát jelzi, azt, hogy a fordítás milyen mértékben szegényítette el a *mimészis* fogalmát. Ezek után azt várhatnánk, hogy egyfajta megkettőzés lép a színre, a *mimészis* visszatérése egy mélyebb síkon, erőteljesebb formában. De erre még várnunk kell.

Hegel most rátér a második kritikára: mivel az utánzás elve merőben formális - egyszerűen csak előírja a dolgok újbóli előállítását, másolását -, ezért a művészetben nem marad hely az objektív szépség számára. Ha ugyanis ez az elv válik a művészet végcéljává, akkor nem lesz kérdéses az, hogy *mit* kell másolni, csupán a másolat pontossága lesz a követelmény. Ami a tárgyak megválasztását, valamint szépségük vagy rútságukat illeti, minden a merőben szubjektív ízléstől függ; vagyis a művészet ugyan továbbra is a szépségre törekedhet, csakis szép tárgyak másolatait

állíthatja elő, az a döntés azonban, hogy mely tárgyak szépek, továbbra is tisztán szubjektív lesz.

Mégis, ha elvonatkoztatunk az objektivitás kérdésétől, akkor a természetutánzásának ez az elve, mondja Hegel, nem fogadható el, "legalábbis ebben az általános, teljesen absztrakt formájában" (45. o.). Ugyanis a festészet és a szobrászat ugyan olyan tárgyakat állít elő, amelyek hasonlóan mutatkoznak a természet tárgyaihoz, a helyzet azonban egyáltalán nem így áll az építészet műveivel vagy a költeményekkel, amelyek nem korlátozódnak a pusztá leírásra. Ez tehát a harmadik kritika lényegipontja: az elv általánosan nem alkalmazható, mégha bármely adott művészetiágra alkalmazható is.

Hegel konklúziója, mely igen szűkszavúan határt szab az utánzás kritikávalilletett módjának, határozottan megkülönbözteti azt a művészet végcéljától: "A művészet célja (*Zweck*) ezért több, mint a meglevőnek pusztánformális utánzása, ami minden esetben csak művészeti *mutatványokat* hozhat létre, nem pedig *műalkotásokat* (*Kunststücke, nicht aber Kunstwerke*)". (46. o.)

Minden kritikai felhangjuk ellenére Hegel megfogalmazásai arról árulkodnak, hogy az utánzást fenntartásokkal utasítja el, elutasítása az "ebben az általános, teljesen absztrakt formában" megjelenő utánzásra korlátozódik, arra a mimészisre, amely csak formális utánzása (*Nachahmung*) annak, ami pusztán csak jelen van, a természet egyes dolgaiban. Az imént idézett konklúzió után következő mondatban Hegel valóban megemlíti az így előkészített kettőzést, az átmenetet abba, ami, jóllehet Hegel nem ezt a nevet adja neki, a mimészis egy másik formájának bizonyul majd. Olyan mimészisnek, amelyben nem a pusztá formáról van szó, amely nem pusztán formális, olyan, amelyben lényeges szerepet kap bizonyos tartalom. A konklúziót követően ez a mondat olvasható: "A műalkotásnak természetesen lényeges mozzanata, hogy a természeti alakulaton alapul, mivel külső s ezzel egyben természeti jelenség formájában ábrázol." A műalkotást tehát olyan természeti jelenséggé kell felfogni, ami valami mást jelenít meg, olyan természeti jelenséggé, amelyben valamely a műtől elkülönülő tartalom kerül megjelenítésre. Az a szó, amelynek angol fordításaként a *present* szót használok, a mimészis mélyebb, erőteljesebb formájának a megnevezésére szolgáló *darstellen*.

Azonnal felmerül az a kérdés, amely az alkotás által megjelenített tartalmat érinti. Hegel különböző alternatívákat említ, például azt, hogy tartalom mindaz, aminek helye van az emberi szellemben; ami olyan alternatíva, mely nem meggyőző volt miatt végső soron egyáltalán nem jelöli ki a tartalmat, inkább tisztán formális marad. Vagy azt a másik alternatívát, mely szerint bizonyos szellemi tartalom segít bennünket a morális tökéletesedéshez, s így a művészet egy önmagán kívüli cél eléréséhez szükséges eszközzé korcsosul. Majd miután arról beszél, hogy fel kell oldani azokat a merev ellentéteket, amelyek kiváltképp jellemzőek - Hegel szóhasználatával élve - a modern morálisszemléletre, a következő megállapítást olvashatjuk: "...a művészetarra hivatott, hogy az *igazságot* az érzéki művészi alakulat formájában fedje fel, hogy ábrázolja a kibékített ellentétet -, és ezzel végcélja (*Endzweck*) önmagában, ebben az ábrázolásban és felfedésben (*Darstellung und Enthüllen*) rejlik." (56. o.) A művészet az igazság érzéki megjelenítése, és mint ilyen, a legmélyebb értelemben mimetikus.

Ez tehát nagy általánosságban a mimészis hegeli újrameghatározása.

Hogy ennek a nagy jelentőségét felmérhessük, meg kell vizsgálnunk, hogy milyen módon járul hozzá annak a görög meghatározásnak újbóli felfedezéséhez, mely szerint a művészet, lényegét illetően, mimetikus; azaz ez voltaképpen nem is újbóli felfedezés, mint inkább a görög felfogás beteljesítése, tökéletes végigvitele. Vegyünk fontolóra három dolgot: elsőként azt, ahogyan Hegel újra felfedezi a görög gondolkodásaxiómarendszere által a mimészisnek tulajdonított pozitív értéket; másodsor azt, ahogyan a mimészis elszegényített fogalmának elvetéséhez vezető negativitáson túl, az újból meghatározott mimészis negatív értékét is visszaállítja, azt a negatív értéket, amely, legalábbis egy bizonyos pontig, megegyezik azzal, amit még a görög axiómatikatulajdonított neki; harmadszor pedig azt, ahogyan Hegel együtt, egy egységben gondolja

el a két értéket éppen azáltal, hogy a művészet végcéljáról gondolkodik. Ebben a gondolatmenetben még a *végcél* vitathatatlan poliszémiája is - vagyis hogy célt éppúgy jelenthet, mint a cél elérését és egyfajta megszűnést is -, tehát még ez is az egység irányába mutat.

A pozitív érték nyilvánvaló az újrameghatározás hegeli megfogalmazásában. A mimészis révén válik jelenvalóvá, lepleződik le, tárul fel az igazság, miképpen azok a képmások is, amelyekről Arisztotelész beszél. Ezek olyan módon tárják fel magukat a dolgokat, hogy örömmel tanulunk általuk. Hegelnél, miként Arisztotelésznél is, amit a művészet érzéki módon megjelenít, feltár, az az általános, még akkor is, ha konkrétan gondoljuk el, és nem pedig a természet egyes dolgai ezek, amelyeknek másolatait az a fajta mimészis hozná létre, amelyet Hegel elutasít.

Hegel ugyan nem sokat időzik a szép platóni ideájánál - kritizálja absztrakt volta miatt, és kijelenti, hogy ezt ma már konkrétan kell megragadni (23. o.) -, ennek ellenére lényegi rokonságot fedezhetünk fel a szépség hegeli tárgyalása és aközött a szöveghely között, amelyet a *Phaidrosz*ból már idéztem, ahol is, az *Allam*ban elmondottaktól eltérően, a művészet pozitív értéket kap. Hegel *Eszttika*ja az elejétől fogva a szép eszméje felé irányul, illetve lényegében művészi szépség felé; és a művészet szépsége, Hegel elgondolása szerint, abban áll, hogy a szellem legátfogóbb igazságait érzéki módon jeleníti meg (itt is a *darstellen* szót olvashatjuk - 9. o.). Hegel azt az ellenvetést veszi fontolóra, hogy az ekképp meghatározott művészet vajon méltó-e filozófiai vizsgálódásra. Az aggály a művészet mint *látszat* és *ámtás* miatt merül fel (*Schein und Tauschung* - angolul egyszerűen a *shining* szót használom, mert abban bízom, hogy megőriz valamennyit a *Schein* szélesjelentésköréből, amelybe beletartozik a ragyogás, a megjelenés, a kinézet, a látszat, az illúzió). Hegel válasza az, hogy ez az ellenvetés akkor állná meg a helyét, ha a látszatot olyasminek tekinthetnénk, aminek elvileg nem kell léteznie. Csakhogy, folytatja Hegel, "a *látszat* maga a *lényeg* számára lényeges; igazság nem volna, ha nem látszana és nem jelenne meg (*scheinen und erscheinen*), ha nem valami *ért* létezne, önmagá *ért* is és általában a szellem *ért* is." (9. o.)

A művészet érzéki módon jeleníti meg az igazságot, a szellem igazságát. A szellem lényegéhez tartozik azonban, hogy önmagát legyen, hogy ne csak lényeg legyen, hanem valóságos megjelenés, hogy önmagának jelenjen meg. A művészetre jellemző megjelenés, a látszat tehát éppen az igazság lényegében, éppen a magáértvaló szellem meghatározásában nyer igazolást. Azaz a látszat tökéletes igazolást a magán- s magáértvaló (*an und für sich*) szellem meghatározásában nyer, ugyanis a látszat mint olyan rendelkezik a megfelelő *a priori* val, az igazságnak azzal az előzetes képével, amelyet Arisztotelész megkövetelt a mimészistől; magánvalóként ugyanis a szellem implicit módon mindig már az, amivé explicit módon válik, vagyis magáértvaló, nevezetesen önmegejlenítő. A művészet látszata (*Schein*) nem csupán igazolást nyer, hanem voltaképpen éppen a műalkotás szépségét konstituálja: amikor az *Eszttika* későbbi részében Hegel a szépség szigorú meghatározását adja, akkor "az eszme érzéki látszásaként" (114. o.) definiálja. Ez gyakorlatilag Platón lefordítása: *to kalon* mint az ideák előragyogása, megjelenése, mint a legragyogóbb idea, *to ephanesztaton*.

Az *Eszttika*nak a művészi szépséget tárgyaló részeiben - a klasszikus művészi formához hasonlítható módon - Hegel úgy illusztrálja a művészi látszatot, azaz a szépséget, hogy az emberi testre hivatkozik s a szem kiváltságáról beszél. Hadd idézzek néhány sort ebből a figyelemreméltó gondolatmenetből: "De ha azt keressük, hogy e különös szervek melyikében jelenik meg az egész lélek, mint lélek, nyomban a szemet fogjuk megnevezni; mert a lélek a szemben összpontosul, és nemcsak lát azon a szemén keresztül, hanem látható is benne (...), megállapíthatjuk a művészetéről, hogy a megjelenőt felületének valamennyi pontján szemmé kell változtatnia, szemmé, amely a lélek székhelye és amely megjeleníti a szellemet (...), a művészetéről azt mondhatjuk: alakjainak mindegyikét ezerszemű Árgussáteszi, hogy a benső lélek és szellemiség így a jelenség minden pontján láthatóvá váljék. És nemcsak a testi alakot, az arckifejezést, a taglejtéstés testállást kell mindenütt szemmé változtatnia, hanem éppúgy a cselekvéseketés eseményeket, a beszédet s hangokat, és lefolyásuk sorát a megjelenés minden feltételén keresztül - mégpedig olyan szemmé kell változtatnia, amelyben a szabad lélek a maga benső végtelenségében ismerteti meg magát." (157-158. o.)

A művészet teszi láthatóvá a szellemet tiszta áttetszőségében, amely olyan tiszta, mint a szem, vagy inkább olyan tiszta áttetszőségében, amelyet az érzéki megjelenítés megvalósítani képes. Ez a korlátozás azonban igen meglepő. Kiváltképp azért, mert Hegel, aki azt az ellenvetést latolgatta, hogy a művészethez látszat és illúzió kapcsolódik, itt említést sem tesz az illúziókeltés vádjáról, miközben továbbra is művészi látszatról beszél.

Nézzük tehát most a második pontot, a mimészis negatív értékét, amelyhez az ókori axiomatika szerint elsősorban a művészet illúziókeltős megrontó ereje kapcsolódott. Hegel számára azonban a negatív értékabban áll, hogy a művészet nem alkalmas a megjelenítendő tartalom magasabb fokozatainak ábrázolására. Ezt a negatív jelleget Hegel az *Esztétika* elején, közvetlenül a látszat igazolása után vázolja fel: "De ha a művészetet egyfelől ilyen nagyra tartjuk, másfelől éppannyira emlékeztetnünk kell arra is, hogy a szellem igazi érdekei tudatosításának a művészet sem tartalma, sem formája szerint nem a legfelső és abszolút módja. A művészet ugyanis éppen formája miatt meghatározott tartalomra korlátozódik. Az igazságnak csak egy bizonyos köre és foka alkalmas arra, hogy amûalkotás elemében ábrázoljuk; még saját meghatározásában kell rejlenie annak, hogy kiléphessen az érzékihez, abban önmagával adekvát lehessen, és így a művészet valódi tartalma legyen, mint ahogyan ez a helyzet például a görög isteneknél. Viszont létezik az igazságnak egy mélyebb felfogása, amelyben az igazság már nem oly rokoni és baráti az érzékivel szemben, hogy ez az anyag a megfelelő módon felvehesse és kifejezhesse." (11. o.)

Az igazság mélyebb megragadása annak a két formának a sajátja, amelyek a művészetnél magasabb rendűek, nevezetesen a vallásnak, ahol a tartalom a szubjektum bensőségességéhez kapcsolódik; és a filozófiának, ahol ugyanaz a tartalom nem a reprezentáció (*Vorstellung*) formáját ölti, mint a vallásban, hanem a fogalmi gondolkodását. Hegel kertelés nélkül beszél a filozófiának alárendelt művészetéről, a filozófia tekintélyéről, amelytől, mint mondja, a művészetnek a valódi megerősítést kell elnyernie.

Ez a megerősítés pedig ugyancsak kénytelen kijelenteni, hogy a művészet, bármennyire lehetővé teszi is, hogy az igazság előtűnjön, mégsem éri el az igazságot úgy, ahogyan azt meg kellene ragadni. A művészet végcélja/beteljesedése nem éri el azt a legmagasabb célt, hogy a szellem önmegjelenítése legyen a maga igaz formájában és tartalmában. Mivel pedig a művészet nem ér el ehhez a végcélhoz, ahogyan azt fel kell fogni, ezért a művészet a végéhez ért.

Következésképpen a harmadik pont: pontosan azzal, hogy a művészetet a vége/végcélja, vagyis a szellem érzéki megjelenítése szem előtt tartásával gondolja el, Hegel együtt gondolja el a művészetnek tulajdonított pozitív és negatív értéket - vagyis a mimészis axiomatikáját a maga egységében gondolja el. Ha így gondolkodunk a művészet végcéljáról, akkor ez óhatatlanul a művészet végének deklarálásához vezet. Hegel *Esztétika* ja pedig bővelkedik az effajta deklarációkban.

A művészet most ért a végéhez. Hegel kijelenti, hogy a művészet "már nem adja meg a szellemi szükségleteknek azt a kielégülést, amelyet régebbi korok és népek benne kerestek és csakis benne találtak meg" (12. o.). Majd így folytatja: "Mindezen vonatkozásokban a művészet legmagasabb rendű meghatározása szemszögéből nézve, számunkra a múlt, és az is marad." (Uo.) Ami nem azt jelenti, hogy a művészet ettől fogva egyszeriben megszűnik; hogy mostantól fogva nem lesznek műalkotások teremtő művészek. "Remélhetjük ugyan, hogy a művészet egyre tovább emelkedik és tökéletesedik majd", mondja Hegel egy későbbi részben, ám így folytatja, "de formája többé már nem a szellem legmagasabb rendű szüksége (...) többé nem hajtunk elötte térdet" (105. o.). A művészet pontosan az *aufgehoben* értelmében ért véget; és a végcél/beteljesedés poliszemiája az *Aufheben* (tülelmedés, megszüntetve-megőrzés) összetett egységének rendelődik alá.

A művészet megszüntetve-megőrzését (*Aufheben*) pedig hosszas előkészületek előzték meg; maga a művészet készülődött erre azzal, hogy végcélját a szellem legmagasabb rendű végcéljához képest korlátozta. A művészet nem most érte el a végcélját; véget ért/beteljesedett a klasszikus görög

művészet végével. A görög művészetben, a művészet klasszikus formájában ugyanis az emberi test számít a szellem természetes alakjának; a szellem ekképpen történő megjelenítése, elsősorban a görög szobrászatban, a művészet számára elérhető legadekvátabb megjelenítés. Hegel erről így beszél: "A klasszikus művészeti forma ugyanis elérte a legmagasabbat, amit a művészet megérezhető volta (*Versinnlichung*) csak elérhet - és ha valami benne fogyatékos, az magának a művészetnek, a művészeti szférának korlátozottsága." (79. o.)

Amikor az "öntudatos bensőségességre" figyelő romantikus művészet megsemmisíti a klasszikus művészetben elért osztatlan egységét, akkor a romantikus művészet, mondja Hegel, "a művészet túljutása önmagán- de saját területén belül és magának a művészetnek a formájában" (80. o.).

De ha az egyes művészeti ágakat vesszük szemügyre, akkor erről az önmagán túljutásról bebizonyosodik, hogy nem várt a klasszikus görög művészet beteljesedésére. Hiszen a költészetben a legutolsó érzéki elem, a hang, az eszmének pusztán csak jele; a költészet tehát megvalósulásában nem függ a külső érzéki anyagtól, miként egyéb művészetek. Ezt mondhatjuk úgy is, hogy a költészet az effajta függőségéből az érzékitől való szabadság felé mozdul - vagyis a költészet is mint olyan a művészettúljutása önmagán: "Ámde a művészet éppen ezen a legmagasabb fokonszárnyalja túl önmagát, mivel elhagyja a szellem kibékült megérezhető elemét és a képzet költészetéből átlép a gondolkodás prózájába." (88. o.) Ámde a költészet mindig is létezett, mint ahogy létezik, legalábbis jó ideje, a művészet szigorú elítélése is, annak az igénynek az elutasítása, hogy az igazságot jelenít meg; Hegel itt a zsidókat, a mohamedánokat, Platón és a reformációt említi (105. o.).

A művészet nem most ért véget. Nem is a klasszikus görög művészetvégével érte el végcélját/beteljesedését. A művészet mindig is már véget ért/beteljesedett.

(c)

A Platónról Hegelig szerepet játszó meghatározás szerint a mimészis képi megjelenítés, a képben és képen át történő megjelenítés. A mimészis során valami megjelenik, jelenvalóvá válik, jelenvalóvá tételük, ugyanakkor bizonyos mértékig visszafogott, hiányzik a kép által teljesen soha meg nem ragadott. A megjelenítésen át a képmás egy eredetét jelenít meg, miközben éppen képmás volta következtében visszatartja az eredetét, s nyitva hagyja a különbséget. Az ekképp meghatározott mimészis a megjelenítésre/jelenvalóvá tételre törekszik; a jelenlét bizonyos követelése uralja, jóllehet éppen a mimészis struktúrája gátolja meg eleve a teljes jelenlét lehetőségét. A mimészis görög axiómatikájában megfelelően a jelenlét kiváltságos kezelése jellemzi: a mimészis pozitív értéke abban rejlik, hogy képes a megjelenítésre, az eredeti megjelenítésre; negatív értéke abból ered, hogy képtelen az eredetét teljes mértékben jelenvalóvá tenni, hogy szükségképpen egyben visszatartja, bizonyos mértékig rejtve tartja azt.

A jelenlét ebben az axiómatikában kitüntetett helyet kap, ami nem merőben indokolatlan előfeltevés; nem olyan motiválatlan feltételezés, amellyel az ember egyszerűen büntetlenül élhet. Ellenkezőleg, a téma platóni tárgyalásai félreérthetetlenül utalnak arra, hogy a jelenlét követelése, kiváltságos helyen kezelése bizonyos szükséglettel kapcsolódik, olyan szükséglettel, amelyet némi merészséggel akár etikainak is nevezhetnénk; nevezetesen az éberség szükségletéről van szó, hogy felismerjük az ámitást, a szemfényvesztést és az ezzel járó rontás lehetőségét. A mimetikus fantáziaképek illúziókeltő és megrontó ereje miatt kell éberren őrködnünk a lelkünk alkotmánya felett; ezért követeli meg Szókratész és Glaukón a költőktől, hogy védekezzenek a jelenlétet követelő filozófia ítélőszéke előtt.

Ez a követelmény azonban a költők felől nézve meglehetősen illetlen, mi több, igazságtalan. Az az axiómarendszer ugyanis, amelyet a filozófia a mimésziszre érvényesnek tart, csupán arra jó, hogy elleplezze a mimészis fogalmán belüli bizonytalanságokat. Ez a bizonytalanság a mimészis filozófiai fogalmát alkotó két mozzanat konfliktusa: egyrészt a mimészis alá van vetve a jelenlét követelményének, a teljes jelenlét felé orientáltság határozza meg; másrészt viszont éppen

struktúrája, a képmás és az eredeti közötti különbség zárja ki eleve a teljes jelenlét lehetőségét. Az a mimetikus megjelenítés tehát, amely képes volna az eredetit teljesen jelenvalóvá tenni - lényegi, strukturális okoknál fogva - nem volna többé mimetikus megjelenítés. Ez a bizonytalanság ennél fogva az ön-megsemmisítés, a magán túljutás felé tart.

Éppen ez, a magában a mimészis meghatározásában benne rejlő tendenciateszi lehetővé Hegel számára azt, hogy a mimészist az *Aufhebung* logikáján belül újraírja. Elmegy tehát az illúziókeltés és a megrontás ereje mellett, amely a görög axiomaticában a mimészis negatív értékét jelölte, és a mimetikus megjelenítés negatív voltát egyszerűen tökéletlenségnek tekinti, arra való képtelenségnek, hogy tartalmát megjelenítse; vagyis röviden, Hegel ezt olyan határozott tagadásnak tekinti, amely, jóllehet amitást és a megrontás lehetőségét rejt magában, mégis átfordíthatófeltáulásba és beteljesedésbe. Hegel tehát éppen a mimészis fogalmábanrejlő önmegsemmisítés tendenciája alapján jelenti be a művészet végét. Így dönti el a filozófia s a költészet ősrégi vitáját is, mégpedig olyan határozottan, hogy ezentúl nem sokat számít, hogy a költők száműzetésben maradnak-e vagy visszatérnek a városba.

A jelenlét követelményének uralma alatt a mimészis csakis semmissé válhat és a művészetről úgy ítélnék, hogy vége, és a vég meghatározását, értelmeinek egységét az *Aufhebung* logikája uralja.

Megkísérelhetjük azonban, mégpedig joggal, hogy elszakadjunk ettől a logikától. Próbáljuk meg kiiktatni a jelenlét követelményét, hogy a mimészist az ekképp megnyitott mezőn belül alkossuk és gondoljuk újra. Ezt annak érdekében tesszük, hogy igazságot szolgáltatassunk a művészetnek; maga a művészet, a művészet mint olyan nevében tesszük, amely aztán bizonyonnyal különbözni akar majd attól a nem megfelelő meghatározástól, amelyet a metafizika története során ráaggattak. De megtehetjük ezt a filozófia nevében is, és a szakítást azzal indokoljuk, hogy a jelenlét kiváltságának szükségszerű *megkérdőjelezésére* hivatkozunk. Jóllehet sem ez a próbálkozás, sem az indoklás nem kerülheti el annak állandó kockázatát, hogy éppen a felfüggeszteni kívánt rendszerbezuhan vissza.

A mimészis ehhez hasonló újragondolásának nyomai megtalálhatók Nietzsche és Heidegger műveiben. Például *A tragédia születése* ben, ahol Nietzsche az ismerős kettős gesztussal utasítja el a művészetnek mint a természet pusztá utánzásának meghatározását, majd kiegészítésképpen a mimészis egy mélyebb értelmében beszél a művészetről. A legfigyelemreméltóbb dionüszoszi művészet - és egyben a tragédia - nietzschei meghatározása, amely szerint az a mimészis olyan formáját tartalmazza, amelyben nem működnek képek, olyan mimészis, amely ekképp eleve kizárja a jelenlét követelményét. Heideggernél viszont csakis negatív gesztust látunk, a mimészisnek mint a természeti dolgok vagy az univerzálímegjelenítésének elutasítását. Mégis, annak ellenére, hogy Heidegger nem dolgozza ki újra a mimészis meghatározását, *A műalkotás eredeté* ben olvasható egész elemzés a műalkotás és az igazság mimetikus kapcsolatát járja körül (mint a világ és a föld küzdelmét írja le), és ez a mimetikus viszony kerülne be a műbe, csakis azáltal konstituálódna, hogy bekerül a műbe, és így nem előzné meg önmaga mimészisztét. [10](#)

Ha mindezen nyomok egybegyűjtésével sikerül a jelenlét kiváltságosságát kiiktatva újragondolnunk a mimészist, akkor szétörjük a hegeli *Aufhebung* által kikényszerített vége egységét. Akkor majd megszületik a döntés a művészet végét hirdető hegeli kijelentésről. Akkor majd másképp kell elgondolni a művészet végét, éppen a különbség felől kell gondolni, fontolóra kell venni a jelenlét határához, ahhoz a határhoz való kapcsolatát, amely maga, a jelenlétet behatárolván, visszatartott s elfedett marad.

Mégis szükség lesz majd arra - talán minden korábbinál inkább -, hogy felidézzük Szókratész intését a művészet fantáziaképeinek illúziókeltő s megrontó hatalmáról. Fel kell majd eleveníteni - ezen a határon - a filozófia és a költészet régi vitáját. Anélkül, hogy újra élesztenénk a jelenlét követelményét, mégis szükség lesz majd Szókratész éberségére, arra, hogy tanuljunk a rákérdés éberségét - a határon, a végen.

## Jegyzetek

Jelen tanulmány John Sallisnak, a Pennsylvania University filozófia-professzorának *Double Truth* című könyvéből (State University of New York Press) való, annak 10. fejezete.

1 I. Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán. ICTUS Kiadó, 1997. 47<sup>1</sup>, 234. o.

2 Vö. John Spencer Hill kiad. *Imagination in Coleridge*, Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, 1978. 133. o.

3 Kant, i. m. 45 para. 232. o.

4 Kant, i. m. 47 para. 236. o.

5 Spencer Hill i. m. 9. o.

6 A. Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet I.*, ford. Tandori D., Európa Kiadó, 1991. 36., 52. para.

7 M. Heidegger: *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó B., Európa Kiadó, 1988. 122-123. o.

8 Arisztotelész szövegében nem teljesen egyértelmű, hogy a mimészis okozta gyönyörűség vajon a költészet második oka-e, vagy az első ok része (azaz: hogy az utánzás a természethez tartozik), mely utóbbi esetben viszont a második ok az ember természetes dallam- és ritmusérzéke, melyekről Arisztotelész a továbbiakban beszél. Erre a kétértelműsége a *Poétika* Loeb kiadásának szerkesztője hívta fel a figyelmet.

9 G. W. F. Hegel: *Esztétika I.*, ford. Zoltai D., Akadémiai Kiadó, 1952. 42. o., az angol fordítás *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford UP, 1975. fordította T. M. Knox, amely az 1842-es második kiadás szövegén alapul. Ez a kiadás, amelyet Hegel tanítványa H. G. Hotho gondozott, az 1835-ben megjelent szöveg (ami Hegel jegyzetein s több tanítvány lejegyzésein alapult) némiképp átdolgozott változata. Az utóbbi időben komoly kritika érte Hotho szerkesztői ténykedését - és nem csupán azt, hogy nem sikerült szétválasztania egymástól a Berlinben négy, különböző időben megtartott, előadás változatait. A legélesebb kritikát Annemarie Gethmann-Siefert fogalmazta meg (*Aesthetik oder Philosophie der Kunst: Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen*, in: *Hegel-Studien* 26. szám 1991. 92-110. o.). Számunkra most Gethmann-Siefertnek a tanítványok mindmáig elérhető, megfelelő jegyzetein alapuló ama megfigyelése érdekes, hogy a művészet végéről megfogalmazott hegeli tézis csak az utolsó előadásokban (1828-1829) éleződött ki, és megfelelt azoknak a szisztematikus változtatásoknak, amelyeket Hegel az *Enciklopédia* 1827-es változatának idevágó részeiben hajtott végre.

10 Azokra az elemzésekre utalok, amelyeket műveimben a *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy* -ban és az *Echoes: After Heidegger* -ben (Bloomington, Indiana UP 1990. 7. fejezet) végeztem el.

---

ÉSZREVÉTELEIT, MEGJEGYZÉSEIT KÉRJÜK KÜLDJE EL A KÖVETKEZŐ CÍMRE:  
[jelenkor@c3.hu](mailto:jelenkor@c3.hu)

---

[C3 Alapítvány](#)    [c3.hu/scripta/](http://c3.hu/scripta/)

---