

Performa 2015. 2. szám

kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztők:

Antal Éva

Kicsák Lóránt

Nemes László

Szabó Csaba

Olvasószerkesztő: Kalcsó Gyula

Technikai szerkesztő: Varga Attila

Webmester: Faa Balázs

Kapcsolat:performa@ektf.hu

Kiadja:

Eszterházy Károly Főiskola

Bölcsészettudományi Kara

ISSN xxx

Hermeneutika és performativitás

D. Bachmann-Medick megállapítása szerint a „*performatív fordulat* a cselekvések és cselekvésemények kifejezés-dimenziója felé fordítja figyelmünket, beleértve abba a színrevitel szociális kultúráját is. Nem a jelentések kulturális összefüggései és nem a »kultúráról mint szövegről« alkotott elképzelés áll itt előtérben, hanem a kulturális jelentések és tapasztalatok előállításának gyakorlati dimenziója. Eseményekből, gyakorlatokból, materiális megtestesülésekből és mediális megformálásokból tárhatók fel azok a mozzanatok, amelyek létrehozzák és képesek megváltoztatni mindazt, ami a kultúrához tartozik”.¹ A performativitás lényegét plasztikusan megfogalmazó mondatok alapján érthetően az a kép jelenik meg az ember előtt, hogy a hermeneutika, amely a közfelfogás szerint az értelmezés, magyarázás, megértés tana, tehát a szövegek központúságot testesíti meg, éles ellentétben áll a performativitással. Sőt akár azt is mondhatjuk, hogy a hermeneutika „interpretatív fordulatát” mintegy követi, azt meghaladja a performativitás cselekvés-központúsága. A hermeneutika passzív, befogadó szemléletű, a performativitás pedig aktív, dinamikus, valami újat teremtő. Szerintem viszont e két, bizonyos tekintetben ellentétes megközelítésmód sok szálon kapcsolódik egymáshoz, sőt megkockáztatom azt a kijelentést, hogy nem is létezik egymás nélkül. Egyébként már Dilthey is a következő jelentését adta a hermeneutikának: „Tartósan rögzített *élelmegnyilvánulások* ilyen módszeres megértését nevezzük értelmezésnek vagy interpretációnak”.² Tehát végső soron élelmegnyilvánulások megértéséről és értelmezéséről van szó a szövegek megértése során.

Előadásomban a gadameri hermeneutika három kérdéskörének rövid körbejárásán keresztül kívánom érzékeltetni, hogy a modern hermeneutika nem pusztán szövegek központú, interpretív szemléletmód: ezek 1) az *alkalmazás* mint a hermeneutikai folyamat integráns része; 2) *teória és praxis* értelmezésének néhány aspektusa; és 3) a műalkotás *létmódja*, különös tekintettel a játékra és az ünnepre.

1. Gadamer az *Igazság és módszerben* és más írásaiban is hangsúlyozza, hogy az applikáció, az alkalmazás eredendően hozzátartozott a hermeneutikai tevékenységhez. Ennek egyik eklatáns példája a teológiai hermeneutika, ahol a Szentírás magyarázatát a pap a

¹ Doris Bachmann-Medick: *Performatív fordulat*. Ford. Szabó Csaba. In Antal Éva-Kicsák Lóránt-Széplaky Gerda (szerk.): *Performatív fordulatok*. Eger, Linceum Kiadó, 2015. 11.

² Wilhelm Dilthey: *A hermeneutika keletkezése*. Ford. Erdélyi Ágnes. In Uő.: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Budapest, Gondolat, 1974. 474.

prédikációban mindig a konkrét szituációra alkalmazza. Ehhez hasonló a tolmács feladata is: nem csupán visszaadja azt, amit a tárgyaló fél mondott, „hanem úgy kell érvényesítenie gondolatát, ahogyan szükségesnek látja annak a beszélgetésszituációnak a szempontjából, melyben egyedül ő van, mert csak ő ismeri mindkét tárgyaló nyelvét”.³ A jogi hermeneutikában szintén arról van szó, hogy az adott ítéletben a törvény szövegét egyszerre kell értelmezni és alkalmazni. Fontos szempontként utal itt Gadamer még a reproductív értelmezésre, amely pl. egy zenemű vagy egy dráma előadásakor jut érvényre. Az ebben megnyilvánuló kettősséget a következőképpen emeli ki: „Senki sem tud egy drámát színpadra vinni, egy költeményt elmondani vagy egy zeneművet előadni, ha nem érti a szöveg eredeti értelmét, és nem úgy gondolja, hogy a reprodukció és az értelmezés erre vonatkozik. De ugyanígy nem képes végrehajtani ezt a reproductív értelmezést az sem, aki a szövegnek az érzéki megjelenésbe való átültetése közben nem veszi tekintetbe azt a másik normatív mozzanatot, mely a stílszerű visszaadás követelményét saját korunk stílusakarása révén határolja körül”.⁴ Sőt, bizonyos fokig a szövegek felolvasása is egyfajta értelmezés, illetve alkalmazás. Gadamer következtetése ezek alapján az, hogy a kognitív, normatív és reproductív értelmezés egy „egységes jelenséget” ír le.

2. *Teória és praxis* egymástól való elválaszthatatlansága magát a hermeneutikai szemléletmódot jellemző alapelv Gadamernél. Nála a hermeneutika, mint ahogy az előbb is jeleztem, eleve nem hagyományos értelemben vett értelmezéstan, amelynek a szabályait egyértelműen meg lehetne, illetve meg kellene fogalmazni, hanem megértés, értelmezés és alkalmazás együttes megvalósítása. Az alkalmazás pedig nem egy már előzetesen megértett szövegnek, illetve elméletnek az utólagos átfordítása a gyakorlatba (mint ahogy pl. sokan a jogi hermeneutikát elképzelik, mintha ott egyszerűen normaszövegek „alkalmazásáról” lenne szó), hanem az értelmezés szerves része. Gondoljunk arra például, hogy a zenei vagy a drámaköltészeti műalkotások különböző előadásai mennyire termékenyen járulnak hozzá az adott mű sokféle jelentésrétegének a feltárásához.

Gadamer egyik, a témához kapcsolódó előadásában (*Lob der Theorie*⁵) először is arra hívja fel a figyelmet, hogy a görög *theoria* szó eredetileg a következő jelentésekben volt használatos: valamit, pl. a csillagok állását megfigyelő; egy színdarab nézője, azután pedig egy ünnepi küldöttség résztvevője. Ezekkel kapcsolatban ugyanakkor arra teszi a hangsúlyt, hogy nem egyszerűen olyan „nézőről” van szó, aki információkat igyekszik gyűjteni és tárolni

³ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat, 1984. 218.

⁴ *I. m.* 220.

⁵ Hans-Georg Gadamer: *Lob der Theorie*. In Uő.: *Lob der Theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983. 26–50.

azért, hogy a „kéznél-levőt” leírja, rögzítse. Sokkal inkább olyan „contemplatióról” beszélhetünk itt, amelynek lényege egy „területen elidőzni”, ott tartózkodni, „nála-lenni” (Dabei-Sein). A szó etimológiája nem véletlenül utal egy ceremóniában vagy rituáléban való részvételre, valamiben való részesedésre. A *theoria* nem olyan tudás, amelynek révén egy tárgyat birtokba vesz, illetve az értelmezése során rendelkezésre állóvá tesz az ember. A *theoria* olyan javakra (Güter) irányul, amelyeket meg lehet osztani, nem pedig kizárólagosan birtokolni, és fel- vagy elhasználni. A teória ebben az értelemben még a játékban való elmerüléshez is közel áll, távol minden hasznossági szemponttól, „komoly dologtól”. Tanulságos ebből a szempontból, ahogyan pl. Kalliklész Platón *Gorgiasz*ában igencsak csúfondárosan beszél a filozófiát még meglelt korokban is művelő emberekről.

A következőkben a praxis, a gyakorlat kifejezéshez fűzött gadameri reflexiók néhány jellegzetességét emelem ki. Ennek kapcsán hangsúlyozni kell az antik görög, főleg az arisztotelészi hatást Gadamernél. A *Nikomachoszi etika* első könyvében Arisztotelész köztudomásúan azt hangsúlyozza, hogy a politika, vagyis az államtudomány az, amely az általában vett jóval foglalkozik. Erre utalva állapítja meg Gadamer egyik tanulmányában,⁶ hogy az etika itt tulajdonképpen a politika része. Sokatmondó jelzés e témában, hogy egy másik, a praxis mibenlétével foglalkozó tanulmányának (*Was ist Praxis?*) a *Die Bedingungen gesellschaftlicher Vernunft*⁷ ('A társadalmi ész feltételei') alcímet adta.

Ez utóbbi írásában a gyakorlat fogalmával kapcsolatban először is azt emeli ki, hogy napjainkban ezt egyszerűen az elmélet ellentétéként szokás meghatározni. Ám az igazi változást az antikvitáshoz képest nem is csak ebben, hanem az elmélet fogalmának átalakulásában látja, mivel ez mára az eredeti *theoria* jelentéséhez képest technicizálódott, és az igazság kutatásának *instrumentális* fogalmává vált. A praxis ebben a vonatkozásában nem más, mint az elméleti tudományos ismeretek alkalmazása. Ugyanakkor a modernitásban a tudomány konstrukciós ideálja válik meghatározóvá, amelynek lényege, hogy a tudományos-módszertani konstrukció alapvetően a technikai létrehozást szolgálja. A technika egyre újabb lehetőségei egyfelől ugyan tágítják az ember életlehetőségeit, másfelől a tevékenység-lehetőségeink vonatkozásában bizonyos értelemben az emberi szabadságot, pontosabban a szabad kreativitást korlátozzák, még ha ez nem is mindig tudatosul. Korábban a természet feletti uralmat szolgálta a technika fejlődése, míg újabban mindez a társadalmi élet uralására irányul. A régebbi korok kézművesét a szakértő váltja fel, aki még a társadalmi folyamatokat is modellezni és uralni képes. A mindenhatónak gondolt tervszerű racionalitás azonban – így

⁶ Lásd Hans-Georg Gadamer: Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik. In *Gesammelte Werke*, 4.

⁷ Lásd Gadamer: *Gesammelte Werke*, 4. 216–228.

Gadamer – a társadalmi és gyakorlati tapasztalatot nem képes pótolni. Gadamer 1974-ben megfogalmazott diagnózisa szerint a modern kommunikációs formák a véleményformálás technicizálódásához, ez pedig a szellem manipulációjához vezet. Az információözon nem segíti a társadalmi ész fejlődését, inkább az egyén identitásának elvesztéséhez, a kreativitás lehetőségeinek beszűküléséhez vezet. Az pedig, hogy a társadalom különböző szinterein, intézményeiben az alkotó képességek helyett inkább az alkalmazkodási képességet jutalmaznak, végső soron éppen a gyakorlat hanyatlását és a társadalmi ésszerűtlenségeket eredményezi.⁸

Gadamer mindezen jelenségek felvázolása nyomán gondolja át a praxis filozófiai jelentését. Először is azt kell kiemelni, hogy a gyakorlatot nem elszigetelt egyének tevékenységeként jellemzi, hanem valamiféle közösségi életgyakorlatként. A praxis karakterisztikus formáját pedig úgy határozza meg, hogy az közös ügyek közös meghatározása a tevékenység által. A gyakorlat társadalmi értelemben nem csupán valamiféle absztrakt normatudaton alapul, hanem az adott közösség hagyományai, konvenciói által konkrétan motivált.

Mindezek fényében mi is akkor a gyakorlat, a praxis átfogó értelemben? „A szolidaritás alapján való viselkedés és cselekvés” – összegzi Gadamer.⁹ Mi akkor teória és praxis együvé tartozásának lényege szerinte? Az emberi lét maga teória és praxis egysége, amely mindenki számára lehetőség és feladat. Egyszerre van benne jelen a magamtól való „eltekintés” gesztusa és a másokra való „odanézés”. Egy olyan kiművelt tudat aktusa, aki megtanulta a sajátjával együtt elgondolni a másik szempontját is.¹⁰ Az ember kitüntetettsége talán éppen abban mutatkozik meg, hogy a társadalmi gyakorlat működtetése és a „tisza tudás” iránti odaadása egyaránt jellemzi. Az ember így válhat a legmélyebb értelemben „teoretikus lényé”.

3. Gadamer a művészetek világának értelmezése kapcsán, mintegy annak univerzális antropológiai bázisaként járja körbe a műalkotás létmódját.¹¹ Ennek most csak két, a témánk szempontjából fontos aspektusát vizsgálom röviden – a művészet mint *játék* és a művészet mint *ünnep* koncepcióját.

A játék elemzése azért is kitüntetett jelentőségű nála, mert hangsúlyozottan kerül az esztétikai viszony olyan felfogását, amely egy esztétikai tudat és egy esztétikai tárgy szembenállításán alapul. A játék egyik alapeleme a mozgás szabadsága, amely az önmozgás

⁸ Lásd Gadamer: Was ist Praxis?... 218–219.

⁹ „Praxis ist Sich-Verhalten und Handeln in Solidarität.” Gadamer: Was ist Praxis?... 228.

¹⁰ Lásd Gadamer: *Lob der Theorie*. 41–43.

¹¹ Lásd Gadamer: *Igazság és módszer*. 88–129. és Uő: A szép aktualitása. Ford. Bonyhai Gábor. In Uő.: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins, 1994. 11–84.

formájával rendelkezik, és alapvető jellegzetessége minden élőlénynek, amennyiben a mozgás itt nem törekszik célra és értelemre. Csak az emberi játéknak a sajátossága az, hogy az ész is magába vonja. Éppen ezzel függ össze az is, hogy a játék sajátos lényegvonatkozásban áll a komollyal. A játszásban „szent komolyság” rejlik, de a játszó játék közben nem gondol erre a komoly vonatkozásra, hanem feloldódik a játékban. A játékot körülvevő világ célvonatkozásai mintegy „lebegni” kezdenek.

Gadamer a játék elemzésekor szándékosan nem a játszó szubjektív reflexióiból indul ki: „mert a játéknak saját lénye van, függetlenül azoknak tudatától, akik játsszák”¹². A játszó révén csupán megmutatkozik a játék. A performatív megközelítés ezzel nyilván nem értene egyet, mivel így a játszó (értsd pl. alkotók) kreatív dinamikája mintha leértékelődne. Mindenesetre Gadamer-nél a művészet tapasztalatában is a művészet megőrzött szubjektuma a műalkotás, amelynek létmódja a bemutatás.

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

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

¹² Gadamer: *Igazság és módszer*. 89.

¹³ Gadamer egyik példája erre B. Brecht. Lásd *A szép aktualitása*. 41.

egyaránt elvárás, hogy a játék „értelmét” kell megfejteni. Végso soron tehát a művészetben a játék lényege nyilatkozik meg.

A játék, illetve a műalkotás bemutatásjellege a költészet és a zene esetében nyilvánvalónak látszik. A képzőművészeteknél viszont első megközelítésben a következő ellentétek tehetők: a mű azonossága annyira egyértelmű, hogy nem egyeztethető össze vele a bemutatás sokfélesége; az újkori táblakép nincs ráutalva a közvetítésre. Ezek a szempontok az esztétikai tudat közvetlenségét igazolják – mondhatnánk. A múzeumokban, galériákban elhelyezett, bekeretezett képek szinte sugallják, hogy itt a műalkotást „kiszakítják” életvonalozásaikból.

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

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

Az elsővel kapcsolatban azt vethetnénk fel, hogy érvényes-e a képre is a bemutatás mozzanata. A bemutatás itt sem a leképezésre vonatkozik, a kép létmódja az a mód, ahogy a képben a bemutatás valami mintaképre vonatkozik. A képmás adekvátsága azt jelenti, hogy felismerjük benne a mintaképet. Így látszatra a tükörkép az ideális képmás, hiszen ez nem más, mint tiszta megjelenés. A képmás létmódja az, hogy önmagát szünteti meg, mivel eszközként funkcionál. Hasonlósága alapján a leképzetre utal, tehát „önmaga megszüntetésében teljesül”.¹⁴ A kép lényege viszont valami más. A megmutatás lényegileg hozzátartozik a megmutatotthoz, ennyiben a tükörképhez hasonló. Gadamer az esztétikai *meg-nem-különböztetés* kifejezést használja erre a jelenségre. A mágikus képvarázslat éppúgy ezen alapszik, mint a modern világban a kép pótolhatatlanságának, „szentségének” a hangsúlyozása. A tükörkép és a kép ugyanakkor éles ellentétben állnak egymással, mivel az első puszta látszat, nincs valóságos léte. Az esztétikai értelemben vett képnek a *megmutatásban* áll a saját léte.

A kép ugyan megörzi vonatkozását a mintaképre, de több mint képmás. Olyasmit ábrázol, ami a kép nélkül így nem mutatkozna meg. Jól érzékelhető ez például Rembrandt

¹⁴ Gadamer: *Igazság és módszer*. 110.

portréin, ahol a modellre való világos utalások mellett mindig van valami olyan részlet (például Jan Six vázlatnak meghagyott kesztyűs bal keze), amely a művészi képzelőerő jelenlétét mutatja. A képnek a mintaképre vonatkozása nem egyoldalú vonatkozás. Ráadásul a megmutatás révén a megmutatottnak „gyarapodik a léte”: „A kép saját tartalma ontológiailag a mintakép emanációja”.¹⁵ Ez az újplatonikusokra jellemző fogalom azt fejezi ki, hogy az, amiből valami kiáramlik, ezáltal nem lesz kevesebb. A kép megmutatkozása létfolyamat, ami által a lét több lesz.

A kép létmódját Gadamer az előbbi fejtegetésből következően a *reprezentáció* fogalmával jellemzi, amelyet a kánonjogi „képviselő” értelmében használ. E fogalom bevezetésének egy olyan mélyebb értelme van, hogy a kép esetében a mintakép valójában a kép által válik *mintaképpé*, az ábrázolt lényegében csak a kép felől nézve válik képszerűvé. Gadamer itt újból egy paradoxon segítségével teszi „láthatóvá” az előbb megfogalmazott következtetést. Az uralkodónak vagy a hősnek meg kell mutatkoznia, reprezentálnia kell népe előtt. Ebből a követelményből készül róluk a kép. Lételemük a megmutatkozás, azért mutatják meg a képen. Idővel azután a kép visszahat a megmutatkozásra. Lassan úgy mutatkozik meg, ahogy a képe „előhívja”. A kép mintegy „létszerűen kommunikál a leképzettel”.¹⁶

Gadamer elemzései során több olyan műforma esztétikai létjogosultságát is „helyreállítja”, amelyek a modernitásban a perifériára szorultak: pl. a portré vagy a költői dedikáció. Ezek árnyalt analízise is ahhoz a konklúzióhoz vezet, hogy a művészet alapvető létmódja a *megmutatás*, mely a „játékot és a képet, a *communiót* és a *reprezentációt egyaránt átfogja*”.¹⁷ Gadamer a művészetet így létfolyamatként fogja fel, az esztétikai tudat absztrakcióját élesen elutasítva ezzel.

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

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

¹⁵ Gadamer: *Igazság és módszer*. 111.

¹⁶ Gadamer: *Igazság és módszer*. 112.

¹⁷ Gadamer: *Igazság és módszer* 117.

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

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

Gadamer a *dekorativitás* fogalmára ráakódott, gyakran felszínes értelmezések rétegeit is lebontja. A dekoratív jelző ma az esztétikai irodalomban többnyire pejoratív csengésű. A „tartalmatlan”, „jó megjelenést”, üres csillogást szokták vele kifejezni. Ugyanakkor az esztétikai tudat előítéletének tekinti azt a felfogást, hogy az igazi műalkotás az, „ami minden téren és időn kívül, a megélés jelenében esztétikai élmény tárgya”¹⁸. A díszítőművészetben érvényesülő dekorativitás egyfelől a színek és formák játékaként élvezhető, amelyben nem kell semmit felismerni vagy újra felismerni. Másfelől a dekorativitás is túlmutat önmagán. Éppen ezért egyoldalú dolog a zseni alkotását élesen szembeállítani a csupán eszközként funkcionáló, díszítésre szolgáló dekoratívval. Nála a dekorativitás az építőművészet fontos szempontja: egyrészt átfogja a térformálás különböző dekoratív mozzanatait, másrészt ő maga a lényege szerint dekoratív. A dekorativitás itt nem egyszerűen külsődleges szempontok szerinti díszítés: „A dekoráció lényege ugyanis abban áll, hogy végrehajtsa azt a kétoldalú

¹⁸ Gadamer: *Igazság és módszer* 122.

közvetítést, hogy magára vonja a szemlélő figyelmét, megfelel ízlésének, s ugyanakkor mégis az *életösszefüggés nagyobb egésze* felé irányítja, melyet kísér”.¹⁹ Egy épületnek ugyan magára kell vonnia a szemlélő tekintetét, de lényege szerint egy életmódba illeszkedik bele. Ezért még az ornamentika sem lehet teljesen öncélú.

A művészet és játék analógiája kapcsán már kiemelttem, hogy Gadamer elemzéseiben a műalkotás léte nem választható el a bemutatástól. A bemutatások során ugyan a változatok végtelen sorával találkozhatunk, de ezekben mégis egy organikus egység önmagával való azonossága mutatkozik meg. Valami azonosnak az ismétlődéséről van itt szó, de úgy, hogy minden ismétlés eredeti magához a műhöz viszonyítva. Az ezzel összefüggő sajátos időstruktúrát Gadamer szerint az ünnepből ismerjük: „A visszatérő ünnep se nem másik ünnep, se nem pusztán visszaemlékezés egy eredetileg ünnepelelt valamire”.²⁰ Az ünnep időtapasztalata tehát a megtartás, vagyis az ünnepi idő jelen(lét)ének szuggesztív átélése. Ebből a szempontból az ünnep történeti vonatkozásai másodlagosak. Inkább az idő ünnepi „megállásáról” beszélhetünk.

Az ünnepet megünnepeljük, de ez nem jelenti azt, hogy a léte csak a benne résztvevők szubjektivitásában van: „az ünnepet azért ünnepelek meg, mert itt van”.²¹ A görög tragédiák előadásai esetében is, amelyekben a ciklikusan visszatérő ünnepek sajátos auráját ismerhetjük fel, a néző viszonyulását egyfajta „nálalét” határozza meg. A nálalét több a pusztán jelenlétnél: részvételt jelent. Egyik módja ennek a szemlélés is lehet. Nem véletlen, hogy a *theoria* eredeti, tanulmányom első részében már említett görög fogalma részben az ünnepen alapul. A *theorosz* ugyanis az ünnepi küldöttség résztvevőjét jelentette, akinek az a funkciója, hogy jelen van az ünnepi eseménynél. A teoretikus viselkedésre ma is az jellemző, hogy átmenetileg mintegy „felfüggesztjük” gyakorlati, mindennapi céljainkat. A *theoria* az előbbi értelmében annyiban valódi részvétel, hogy a látvány magával ragadja a szemlélőt.

Az ünnep tehát még a szemlélés síkján sem teljesen passzív. Sokkal inkább jellemzi ezt egy aktív, az egyes emberek viszonylagos elszigeteltségét feloldó közösségi mozzanat. Ezt fejezi ki az ünnep megünnepelése. Gadamer arra a paradoxonra utal, hogy a munka során, még ha az több ember együttes tevékenységét is jelenti, a cselekvésre irányuló céljaink mentén elszigeteljük magunkat egymástól. Az ünneplésnek viszont éppen az a kitüntetett vonása, hogy az embereket „egybegyűjti”: „Nem egyszerűen az együttlét mint olyan, hanem az

¹⁹ *Uo.* kiemelés tőlem – L. J.

²⁰ Gadamer: *Igazság és módszer* 101.

²¹ *Uo.*

intenció az, ami mindenkit egyesít, és megakadályozza, hogy a közösség beszélgető csoportokra vagy saját élményeikbe merülő egyénekre hulljon szét”.²²

Gadamer, Heideggerhez hasonlóan árnyaltan elemzi ünnep és műalkotás időszerkezetét. Az ünnepnek elsősorban az az időkaraktere, hogy meghatározott rendje van, és nem esik szét egymástól elválasztott mozzanatok külön-külön időtartamaira. Az ünnephez hozzátartozik a már említett ismétlődés is. Ugyanakkor itt nem arról van szó, hogy a visszatérő ünnepeket egy előzetesen kialakított időbeli elrendezettségbe vezetik be, hanem fordítva, az ünnepek ciklikus visszatérése révén jön létre az időbeli elrendezettség. Ez egyúttal alapját képezi az idő nem absztrakt számításának.

Gadamer a mindennapok valóságát és az ünnepet, illetve a művészetet kétféle időstruktúra bemutatásával is különválasztja egymástól. Az időnek a normális gyakorlati tapasztalata a „*valamire való idő*” (Zeit für etwas). Ez az az idő, amely fölött rendelkezünk, amelyet beosztunk magunknak. Ez az „üres” vagy „kitöltendő” idő (auszufüllende Zeit). Az időnek ezt az „ürességét” példázza szélsőséges esetként az unalom. Itt az időt „arctalan ismétlésritmusában” tapasztaljuk. Az unalom ürességével szemben a másik véglet a serénységnek az „üressége”, amikor soha sincs időnk, folyton tervezünk valamit: „A két szélsőség, az unalom és a sürgés-forgás egyformán látja az időt: olyannak, mint ami semmivel vagy valamivel »ki van töltve«”.²³ Gadamer azt hangsúlyozza, hogy az előbbi mellett az időnek egy egészen másfajta tapasztalata is létezik. Ezt az ünnepre és a műalkotásra is érvényes időt nevezi „*betöltött*” (erfüllte) vagy „*saját időnek*” (Eigenzeit). Amikor az ünnep elérkezik, akkor az ünnepnek ezt az időtartamát teljesítik be: „Az a számolgotás és diszponálás, mely az idővel való rendelkezésünket egyébként jellemzi, az ünneplésben úgyszólván megáll”.²⁴ Az ünnep ezáltal az *elidőzésre* (Verweilen) készíten bennünket.

Gadamer a műalkotások időstruktúráját az ünnepével állítja párhuzamba. A műalkotás is „organikus egység”, amelyben minden momentum szerves egészé épült egybe, tehát egy önmagában strukturált egység. Ez azt jelenti, hogy rendelkezik saját idővel, mint egy élő organizmus vagy egy ünnep. Tehát a műalkotás sem időbeli kiterjedésének kalkulálható időtartama révén, hanem saját időstruktúrája révén van meghatározva. Gadamer többek között a zenével példázta ezt a megállapítását. A zenedarabok egyes tételeinek megadott tempóadatai a zeneszerzőknek csak a jelzései. A „helyes” tempó sohasem mérhető, kalkulálható pontosan. Ezért tartja „eltévelyedésnek” Gadamer azt, hogy korunk gépi

²² Gadamer: *A szép aktualitása*. 64.

²³ Gadamer: *A szép aktualitása*. 66.

²⁴ Gadamer: *A szép aktualitása*. 66–67.

kultúrájában mintegy „szabványosítják” a művek autentikusnak kikiáltott befogadását. Ez a reprodukív művészeteket nem-alkotó tevékenységgé fokozná le. Egy zenedarab saját idejét, egy költői szöveg saját „hangszínét” csak a „*belső fülünkben*” valósíthatjuk meg: „A zenei reprodukciók, a versmondások, a színházi előadások, bármilyen nagy művészek lépnek is fel bennük, csak akkor közvetítik magának a műnek a valóban művészi tapasztalatát, ha belső fülünkkel még valami egészen mást is meghallunk, mint ami valóságosan, az érzékeink előtt történik”.²⁵

A műalkotás saját idejének problémaköréhez tartozik a *ritmus tapasztalata* is. A ritmust egyfelől fizikai értelemben „kihalljuk” a hangzó szövegből vagy zenéből, másfelől pszichikai értelemben „behalljuk” a művekbe. Minden műalkotás rendelkezik saját idővel, hangsúlyozza Gadamer. Ez nem csupán a zenére, táncra és az irodalmi műfajokra érvényes, de a képzőművészetekre is: a képeket is „felépítjük” és „olvassuk”, egy architektúrát is végig kell járnunk. Ezek szintén időfolyamatok. Ehhez azt is hozzáteszi, hogy a festői fotókhoz szokott szemünk számára gyakran csalódást jelent az, amikor először látjuk eredetiben a híres épületeket. Ugyanis itt még csak a látványminőség munkál bennünk. Ahhoz, hogy igazi alkotásként sajátítsuk el, fokozatosan be kell „vándorolni”, meg kell ismerni. Vagyis meg kell tanulnunk *elidőzni* a műalkotásnál: „Minél inkább átadjuk magunkat neki, annál beszédesebbnek, változatosabbnak, gazdagabbnak látszik. A művészet időtapasztalatának az a lényege, hogy megtanulunk elidőzni”.²⁶ Egy másik gadameri terminológiával élve, a tudat számára az a valóságos feladat, hogy a műalkotás „egyidejűvé” váljon számunkra.

Úgy gondolom, a gadameri hermeneutikai művészet-, illetve műalkotás-felfogás bemutatása meggyőzően mutatja, hogy a performativitás és hermeneutika különösen a műalkotás létmódja kapcsán éppen nem áll éles ellentétben egymással, inkább a hangsúlyok tekintetében vannak eltérések, de ennek részletes kibontása már egy másik tanulmány témája lehet.

²⁵ Gadamer: *A szép aktualitása*. 69.

²⁶ Gadamer: *A szép aktualitása*. 71.