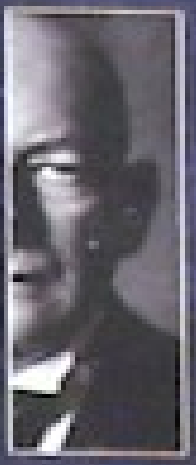
A NYUGAT ALKONYA

I.



OSWALD SPENGLER

OSWALD SPENGLER
A NYUGAT ALKONYA
A VILÁGTÖRTÉNELEM MORFOLÓGIÁJÁNAK KÖRVONALAI

ELSŐ KÖTET
ALAK ÉS VALÓSÁG

FORDÍTOTTA
JUHÁSZ ANIKÓ
CSEJTEI DEZSŐ

„A SZÁMOK ÉRTELMÉRŐL”
CÍMŰ FEJEZET FORDÍTÁSÁT
SZAKMAI SZEMPONTBÓL ELLENŐRIZTE
POLLÁK GYÖRGY

EUROPA KÖNYVKIADÓ BUDAPEST, 1994

A FORDÍTÁS AZ ALÁBBI KIADÁS ALAPJÁN KÉSZÜLT:
OSWALD SPENGLER:
DER UNTERGANG DES ABENDLANDES
UMRISSE EINER MORPHOLOGIE
DER WELTGESCHICHTE
C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG,
MÜNCHEN, 1923
HUNGARIAN TRANSLATION © JUHÁSZ ANIKÓ, 1994
CSEJTEI DEZSŐ, 1994
EZ A KÖTET AZ „INTER NATIONES” (BONN)
ÉS A MAGYAR KÖNYV ALAPÍTVÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL JELENT MEG

„Ha mindig-egy a végtelenben
Hömpölyög örökkön tovább,
Mint ezerféleképp ívelten,
Feszesen önmagába-zárt,
Életkedv árad mindenekből,
Kicsiny vagy nagy csillag legyen,
S a harc, az ellentét, mi feltör,
Istenben béke végtelen.”

(GOETHE)

ELŐSZÓ

Az illendőség úgy kívánja, hogy egy olyan munka befejezésekor, melynek kidolgozása az első, rövid vázlattól a teljes mű végső formába öntéséig életemből tíz évet vett igénybe, s melynek terjedelme felülmúlta minden előzetes elképzelésem, röviden visszatekintsek arra, hogy voltaképpen mit is akartam, s mi az, amit elértem, mi módon találtam rá, s hogyan is viszonyulok hozzá ma.

Az 1918-as kiadás bevezetőjében – amely, akár kívülről nézzük, akár belülről, *így is, úgy is* töredék – azt mondtam, hogy e műben – meggyőződésem szerint – egy olyan gondolat cáfolhatatlan megfogalmazása ölt testet, melyet ha egyszer kimondanak, többé már nem fognak vitatni. Ehelyett inkább azt kellett volna mondanom: „melyet ha egyszer megértenek”„. Ehhez ugyanis, miként azt mindinkább belátom, egy olyan új nemzedékre volna szükség, amely már *vilagrajöttekor* rendelkezik a megértés képességével, s ez nemcsak ebben az esetben van így, hanem így van ez a gondolkodás történetében általában.

Akkor azt tettem hozzá mindehhez, hogy a próbálkozások sorában ez az első, mindama fogyatékosságával együtt, amelyek velejárói egy ilyesfajta – befejezetlen s bizonyosan nem minden belső ellentmondás nélküli – vállalkozásnak. E megjegyzést korántsem vették olyan komolyan, mint ahogy azt én gondoltam. Aki az eleven gondolkodás előfeltételeibe valaha is mély bepillantást nyert, az tisztában van azzal, hogy a létező legvégső alapjaiba ellentmondásmentes betekintésre szert tenni nem áll módunkban. A gondolkodó olyan ember, ki arra rendeltetett, hogy korát saját meglátása és megértése révén szimbolikusan jelenítse meg. Más választása nincs. Úgy gondolkodik, ahogyan gondolkodnia kell, s számára végső soron az az igaz, ami világának képeként vele együtt jött világra. Ezt a képet nem ő találja ki, hanem csak felfedezi saját magában. Nem történik itt egyéb, mint hogy önnön valója megismétlődik, saját mivoltát szavakba önti, s személyisége értelmét mint tant formálja meg; s mindez az ő élete számára megváltoztathatatlan, mivel *azonos* vele. Csakis e szimbolizmus *szükségszerű;* edénye és kifejeződése ez az emberi történelemnek. Az pedig, ami mint szakavatott, tudós filozófiai munka jön létre: fölösleges; a szakirodalom mennyiségét növeli csupán.

Annak leglényegét, amire ráleltem, csak ilyeténképpen tudnám „igazként” jellemezni, olyasvalamiként, ami *számomra* igaz – illetve, hitem szerint, ami majd az eljövendő kor kimagasló szellemei számára is az –, s nem úgy, mint aminek igazsága „önmagában” való, s független a vér és a történelem feltételeitől; ilyesmi ugyanis nem létezik. De az, amit az akkori évek „Sturm und Drang”-ja közepette *írtam,* mindenképpen nagyon hiányos kifejezése volt csak annak, ami a szemem előtt világosan megjelent; az pedig, hogy mindezt a tények kellő csoportosítása és gondolataim nyelvi kifejezése révén az általam elérhető legszabatosabb formába öntsem, a rá következő esztendők feladata maradt.

A végső tökélyt elérni persze sohasem lehet – az élet maga csak a halálban nyeri el beteljesedését. Viszont még egyszer megpróbálkoztam azzal, hogy még a legrégebben készült részeket is a szemléleti megjelenítésnek ama szintjére emeljem, melyet mára elértem, s ezzel veszek búcsút jelen műtől – annak minden reményével s csalódásával, erényével s fogyatékosságával együtt.

Az eredmény *számomra* időközben kiállta a próbát, s talán mások számára is – ha szabad ítélnem, számba véve azt a hatást, melyet e mű az emberi tudás számos területén lassanként gyakorolni kezd. Annál nyomatékosabban kell ugyanakkor hangsúlyoznom azt a határt, melyet jelen könyvben önmagamnak szabtam. Ne keressék e műben a teljességet! Annak, amit magam előtt látok, *csak egyetlen oldalát* foglalja magában, mégpedig *a történelemnek – s csakis annak –* újfajta szemléletét, *a sors filozófiáját,* az első ilyen filozófiát a maga nemében. A mű a legapróbb részletekig szemléletes, s olyan nyelven íródott, amely arra törekszik, hogy a tárgyakat és a viszonylatokat érzékileg képezze le, s nem arra, hogy fogalomsorokkal helyettesítse azokat, s csakis azoknak az olvasóknak szól, akik szintén értenek ahhoz, hogy a szóhangzásokat és a képeket utólagosan átéljék. Az ilyesmi nehéz, különösen akkor, ha a titok iránti mély tisztelet – Goethe tisztelete – megakadályoz bennünket abban, hogy a fogalmak részekre szabdalását mélyreható bepillantásoknak tartsuk.

S ekkor hangzik fel a pesszimizmus siráma; az örök késésben levők borúlátóan erednek minden olyan gondolat nyomába, amely csak a holnap útkeresője számára van kiszabva. Ám én nem azoknak írtam, akik tettnek tartják a tett mibenlétéről való töprengést. Aki definiál, az nem tudja, mi a sors.

A világot megérteni számomra annyit tesz, *mint felnőni* a világhoz. A való élet *keménysége* a lényeges, nem pedig az élet fogalma, ahogyan azt az idealizmus struccfilozófiája tanítja. Aki nem hagyja, hogy becsapják a fogalmak, az nem fogja ezt pesszimizmusnak érezni; a többiekkel pedig nem törődöm. Tekintettel a szöveg túlságosan is tömör formájára, az elmélyültebb olvasók számára, akik definíció helyett az életbe való *bepillantást* keresik, a lábjegyzetekben említettem meg számos olyan munkát, melyek e bepillantást tudásunk távolabbi területein is lehetővé teszik.

Végezetül szükségét érzem, hogy újfent megemlítsem azoknak a nevét, akiknek szinte mindent köszönhetek: Goethéét és Nietzschéét. A módszert Goethétől vettem, Nietzschétől pedig a kérdésfelvetéseket, s ha az utóbbihoz való viszonyomat egy mondatban kellene összefoglalnom, a következőket mondhatnám: az ő kitekintéséből én áttekintést csináltam. Ami pedig Goethét illeti, ő anélkül, hogy ennek tudatában lett volna, gondolkodásmódja egészét tekintve Leibniz tanítványa volt. Ezért úgy érzem, hogy az, ami a kezemből, még magamnak is meglepetést okozva, végül is kikerült, olyasvalami, amit az utóbbi esztendők minden nyomorúsága és nyavalyája ellenére is büszkén *német filozófiának* kívánok nevezni.

Blankenburg am Harz, 1922 decemberében

OSWALD SPENGLER

ELŐSZÓ AZ I. KÖTET ELSŐ KIADÁSÁHOZ

Jelen könyvnek, háromesztendei munka eredményének első fogalmazványa már akkor készen volt, mikor kitört a nagy háború. A kéziratot az 1917 tavaszáig terjedő időszakban újból átdolgoztam, részleteiben kiegészítettem, és magyarázatokkal láttam el. Megjelenését a rendkívüli viszonyok még tovább késleltették.

Jóllehet a kötet a történelem általános filozófiájával foglalkozik, mélyebb értelemben mégis annak a nagy korszaknak a kommentárja, melynek égisze alatt a vezető eszmék megformálódtak.

A cím, amely 1912 óta változatlan – a szó legszorosabb értelmében s az antikvitás hanyatlására célozva –, egy több évszázadot átfogó világtörténelmi korszakot jellemez; jelenleg e korszak kezdetén állunk.

Az események sok mindent igazoltak, és semmit sem cáfoltak. Bebizonyosodott, hogy e gondolatoknak éppen most s épp Németországban kellett felbukkanniuk, s hogy még maga a háború is csak azon előfeltételek közé tartozik, melyek révén meghatározhatók az új világkép legvégső vonásai.

Meggyőződésem szerint ugyanis nem egy, a többi mellett lehetséges s csak logikailag bebizonyított filozófiáról van szó, hanem a kor bizonyos mértékig természetes s homályosan mindenki által előre megérzett filozófiájáról. Ez kijelenthető minden elbizakodottság nélkül. Egy, a történelmi szükségszerűségtől áthatott gondolat, vagyis egy olyan gondolat, amely nem egy adott korszakra esik, hanem ami maga korszakteremtő, csak korlátozott értelemben annak a tulajdona, kinek a szerzőség osztályrészül jut. A gondolat az egész korszak tulajdona; tudattalan módon hatással van mindenkinek a gondolkodására, s csak a véletlenszerű személyes megformálás az – s enélkül semmiféle filozófia nem létezik –, amely, fogyatékosságaival és erényeivel együtt, az egyén sorsa – és boldogsága – lesz.

Ehhez csak azt az óhajomat kell még hozzátennem, hogy bárcsak e könyv ne lenne egészen méltatlan Németország katonai teljesítményeihez.

München, 1917 decemberében

OSWALD SPENGLER

TARTALOM

BEVEZETÉS

A feladat. A világtörténelem morfológiája – egy új filozófia. Kinek a számára van történelem? Az antikvitás és India történetietlen. Egyiptom: a múmia és a halotthamvasztás. A világtörténelem formája. Ókor – középkor – újkor. E séma keletkezése. Széthullása. NyugatEurópa nem súlypont. Goethe módszere az egyedüli történeti módszer. Mi és a rómaiak. Nietzsche és Mommsen. A civilizáció problémája. Az imperializmus mint végkimenet. Az alapgondolat szükségszerűsége és hordereje. Viszony a kortárs filozófiával. A filozófia legvégső feladata. E könyv megszületése.

ELSŐ FEJEZET:
A SZÁMOK ÉRTELMÉRŐL

Alapfogalmak. A szám mint a határvonás jele. Mindegyik kultúrának saját matematikája van. Az antik szám mint nagyság. Arisztarkhosz világképe. Diophantosz és az arab szám. A nyugati szám mint függvény. Világszorongás és világvágyódás. Geometria és aritmetika. A klasszikus határproblémák. A látásérzék határainak túllépése. Szimbolikus térvilágok. A legvégső lehetőségek.

MÁSODIK FEJEZET:
A VILÁGTÖRTÉNELEM PROBLÉMÁJA

I. FIZIOGNOMIKA ÉS SZISZTEMATIKA

Kopernikuszi módszerek. Történelem és természet. Alak és törvény. Fiziognomika és szisztematika. A kultúrák mint organizmusok. Belső forma, tempó, tartam. Homológ felépítés. „Egyidejűség”.

II. SORSESZME ÉS OKSÁGI ELV

Organikus és anorganikus logika. Idő és sors, tér és okság. Az időproblematika. Az idő a tér ellentett fogalma. Az időszimbólumok (tragédia, időmérés, temetkezés). A gond (erotika, állam, technika). Sors és véletlen. Véletlen és ok. A létezés véletlenszerűsége és stílusa. Anonim és személyes korok. Jövőirányultság és a múlt képe. Létezik-e történettudomány? Az új kérdésfeltevés.

HARMADIK FEJEZET:
MAKROKOZMOSZ

I. A VILÁGKÉP SZIMBOLIKÁJA ÉS A TÉRPROBLÉMA

A makrokozmosz mint egy lélekre vonatkoztatott szimbólumok foglalata. Tér és halál. „Csak földi példakép, minden mulandó”. A térproblematika: csakis a mélység térképző.

A térmélység mint idő. A világszemlélet születése valamely kultúra ősszimbólumából. – Az antik ősszimbólum a test, az „arab” kultúráé a barlang, a Nyugaté a végtelen tér.

II. APOLLÓNI, FAUSTI ÉS MÁGIKUS LÉLEK

Ősszimbólum, építészet és istenvilág. Az út egyiptomi ősszimbóluma. A művészet kifejezésnyelve: ornamentika vagy utánzás. Díszítés és korai építészet. Az ablak architektúrája. A nagy stílus. A stílustörténet mint organizmus. Az arab stílus történetéről. A pszichológia mint művészettechnika.

NEGYEDIK FEJEZET:
ZENE ÉS SZOBRÁSZAT

I. A KÉPZŐMŰVÉSZETEK

A zene mint képzőművészet. A történeti szemponttól eltérő tagolás lehetetlensége. A művészetek kiválasztása mint magasabb rendű kifejezési eszköz. Apollóni és fausti művészetcsoportok. A nyugati zene korszakai. A reneszánsz mint antigótikus (zeneellenes) mozgalom. A barokk jellege. A park. A színek szimbolikája. A közelség és a távolság színei. Arany háttér és műtermi barna. A patina.

II. AKT ÉS PORTRÉ

Az emberábrázolás fajtái. Portré, a bűnbánat szentsége és mondatszerkezet. Az ókori szoborfők. Gyermekés nőábrázolások. Hellenisztikus portréábrázolások. A barokk portré. Leonardo, Raffaello és Michelangelo mint a reneszánsz meghaladói. A hangszeres zene győzelme az olajfestészet felett 1670 körül (megfelel a körplasztika győzelmének a freskó fölött Kr. e. 460 táján). Az impresszionizmus. Pergamon és Bayreuth: a művészet végkimenetele.

ÖTÖDIK FEJEZET:
LÉLEKKÉP ÉS ÉLETÉRZÉS

I. A LÉLEK FORMÁJÁRÓL

A lélekkép mint a világkép funkciója. A pszichológia mint ellentett fizika. Apollóni, mágikus, fausti lélekkép. Az „akarat” a gótikus „lélektérben”. A „benső mitológia”. Akarat és jellem. Antik magatartás-és fausti jellemtragédia. A színpadkép szimbolikája. Nappali és éjszakai művészet. Népszerűség és ezoterika. Az asztronómiai kép. A földrajzi horizont.

II. BUDDHIZMUS, SZTOICIZMUS, SZOCIALIZMUS

A fausti morál merőben dinamikus. Mindegyik kultúra a morál saját formájával rendelkezik. Magatartás-és akaratmorál. Buddha, Szókratész és Rousseau mint a közeledő civilizációk hírnökei. Tragikus és plebejusmorál. Visszatérés a természethez, vallástalanság, nihilizmus. Az etikai szocializmus. A filozófiatörténet azonos felépítése minden kultúrában. A Nyugat civilizált filozófiája.

HATODIK FEJEZET:
FAUSTI ÉS APOLLÓM TERMÉSZETISMERET

Az elmélet mint mítosz. Mindegyik természettudomány egy megelőző vallástól függ. Statika, alkímia és dinamika mint három kultúra elmélete. Atomelméletek. A mozgásprobléma megoldhatatlansága. A „kauzális történés", a „tapasztalat" stílusa. Istenérzés és természetismeret. A nagy mítosz. Antik, mágikus és fausti *numina*. Az ateizmus. A fausti fizika mint az erőről való dogma. Továbbfejlődésének elméleti – nem technikai – határai. A dinamika önpusztítása; történeti képzetek beszüremkedése. Az elmélet végkimenetele: feloldódás a morfológiai rokonságok rendszerében.

BEVEZETÉS

1

Jelen könyv a legelső kísérlet arra, hogy a történelmet előre meghatározzuk. Arról van szó ugyanis, hogy eljövendő, még le nem pergett stádiumokban követjük majd nyomon a kultúra sorsát, mégpedig amaz egyetlen kultúráét, mely e földgolyón korunkban a beteljesülés állapotába jutott, vagyis a nyugateurópai és amerikai kultúra sorsát.

Egy ilyen roppant horderejű feladat megoldásának lehetőségével mindmáig nyilvánvalóan nem foglalkoztak, vagy ha mégis, akkor a feldolgozás eszközeit vagy nem ismerték fel, vagy pedig nem a megfelelő módon használták.

Van-e a történelemnek logikája? Az egyes események minden véletlenszerűsége és kiszámíthatatlansága mögött meghúzódik-e vajon a történelmi emberiségnek egy olyan úgynevezett metafizikai struktúrája, amely lényegileg független a felszín világosan látható, széles körben elterjedt szellemi-politikai alakzataitól? S ennek ez a másodrendű valóság nem inkább származéka csupán? A világtörténelem fő vonásai az értő szem előtt talán nem jelennek-e meg újból és újból olyan formában, amely következtetések levonását teszi lehetővé? És ha igen – akkor vajon hol húzódnak az ilyesfajta következtetések határai? Lehetségese az, hogy magában az életben találjuk meg azokat a fokozatokat, melyeket – kivételt nem tűrő módon – lépésről lépésre végig kell járni? – hiszen az emberi történelem roppant méretű életpályák tárháza, melyek alanyát és személyét már a spontán nyelvhasználat is – elméletileg és gyakorlatilag egyaránt - magasabb rendű egyedeknek tekinti, lásd pl. „antikvitás”, „kínai kultúra”, „modern civilizáció”. Vajon van-e az olyan, minden élő szervezet számára alapvető fogalmaknak, mint születés, halál, ifjúkor, aggkor, élettartam, e tárgykörben talán olyan szűkebb jelentése is, melyet eddig még soha senki sem tárt fel? Röviden szólva, lehetségese az, hogy általános biográfiai ősformák képezik valamennyi történelmi jelenség alapját?

A Nyugat alkonya, amely – akárcsak az antikvitás leáldozása – első pillantásra egy térben és időben is behatárolt jelenség, láthatóan olyan filozófiai téma, amely – a maga teljes mélységében – a lét valamennyi nagy kérdését magában foglalja.

Ha azt akarjuk tudni, hogy milyen formában teljesedik majd be a nyugati kultúra végzete, akkor először azzal kell tisztában lennünk, hogy mi a kultúra, s hogy ez miképpen viszonyul a látható történelemhez, az élethez, a lélekhez, a természethez, a szellemhez, milyen formákban jelenik meg, és hogy e formákat – népeket, nyelveket, korszakokat, csatákat és eszméket, államokat és isteneket, művészeti ágakat és műalkotásokat, normákat, gazdasági formákat és a különböző világnézetek válfajait, nagy egyéniségeket és eseményeket – mennyiben lehet szimbólumoknak tekinteni s ekként értelmezni.

2

Holt formák megismerésének eszköze a matematikai törvény, eleven formák megértéséé pedig az analógia. Ennek alapján különül el egymástól a világ polaritása és periodicitása.

Arról, hogy a világtörténelmi jelenségformák száma korlátozott, s hogy a korok, korszakok, helyzetek és személyek típus szerint ismétlődnek, mindig is tudtak. Napóleon színre lépését sohasem elemezték úgy, hogy közben ne vetettek volna egy oldalpillantást Caesarra vagy Nagy Sándorra, s ahogy látni fogjuk, az első összevetés morfológiailag nem állná meg a helyét, a második azonban teljesen helyénvaló. Maga Napóleon úgy vélte, hogy saját helyzetét Nagy Károlyéval rokoníthatja. A konvent Karthágóról beszélt akkor, amikor az angolokra gondolt, a jakobinusok pedig rómaiaknak nevezték magukat. Összehasonlították már – több-kevesebb joggal – Firenzét Athénnal, Buddhát Krisztussal, az őskereszténységet a modern szocializmussal, Caesar korának római pénzmágnásait a jenkikkel. Petrarca, az első szenvedélyes régész – az archeológia maga is annak az érzésnek a kifejeződése, hogy a történelem ismétlődik – önmagához Cicerót érezte közel, a közelmúltban pedig Cecil Rhodes – aki könyvtárában az antik császáréletrajzoknak külön az ő számára készített fordításait őrizte – Hadrianus császárhoz hasonlította magát. XII. Károly svéd király végzetét viszont az okozta, hogy kora ifjúságától kezdve a zsebében hordta Curtius Rufus Nagy Sándorról írott életrajzát, s szinte le akarta másolni e nagy hódítót.

Nagy Frigyes politikai írásaiban – így pl. az 1738-ból származó „Considérations”-ban – tökéletes biztonsággal használ analógiákat, hogy körvonalazza a világpolitikai helyzetről vallott saját felfogását; így pl. a franciákat a Fülöp korabeli makedónokkal, a németeket pedig a görögökkel méri össze. „A németországi Thermopülai, Elzász és Lotaringia már Fülöp kezében van.” Ezzel nagyszerűen rátapintott Fleury bíboros politikájának lényegére. Egy ebben az írásban található másik összehasonlítás pedig a Habsburg-és a Bourbon-ház politikáját Antonius és Octavianus proskripcióival állítja párhuzamba.

Ám mindez töredékes és önkényes volt, s általában sokkal inkább a költői vagy szellemes kifejezésmódra törő pillanatnyi szeszélynek felelt meg, mintsem valami mélyebb történelmi formaérzéknek.

Így például Rankénak, a szinte művészi tökélyű analógiák mesterének azon összehasonlításai, melyekkel Küaxarészt és I. Henriket, valamint a kimmerek és a magyarok rabló hadjáratait állítja párhuzamba, morfológiai szempontból értelmetlenek, s a görög városállamok, illetve a reneszánsz kori köztársaságok közötti, oly gyakran emlegetett összehasonlítás sem sokkal különb ennél; viszont mélyebb, jóllehet csak véletlenszerűen helyes Alkibiadész és Napóleon rokonítása. Ezek az összehasonlítások Rankénál, éppúgy, mint másoknál, egy plutarkhoszi, azaz népiesen romantikus ízlésből eredtek, mely a világszínpadon pergő jeleneteknek csak a hasonlóságát veszi figyelembe, de ezt nem a matematikus szigorúságával teszi, aki a differenciálegyenletek két csoportjának olyan belső rokonságát ismeri fel, mely egyenletekből a laikus egyebet sem lát, csak a külső forma különbözőségét.

Könnyen észrevehető, hogy alapjában véve nem valamely eszme vagy a szükségszerűség érzése, hanem a szeszély határozza meg a képek kiválasztását. Az összehasonlítások technikáját még korántsem sikerült elsajátítani. Ezek az egybevetések éppen napjainkban tömegesen, de rendszertelenül és összefüggéstelenül fordulnak elő; s ha egy mélyebb, még megerősítésre váró értelemben olykor találóak is, akkor ez a szerencsének köszönhető, még ritkábban az ösztönnek, de sohasem egy alapelvnek. Eddig még senki sem gondolt arra, hogy valamely *módszert* dolgozzon ki ebben a vonatkozásban. Senkinek sem volt a leghalványabb sejtelme sem arról, hogy itt bújik meg az az egyetlen gyökér, melyből a történelem problémájának átfogó megoldása eredhet.

Az összehasonlítások javára válhatnak a történelmi gondolkodásnak, amennyiben fényt derítenek a történelem organikus szerkezetére. Ezek technikáját kellene megalkotni tehát – egy átfogó eszme gyámkodásával – egészen a választást kizáró szükségszerűség, a logikai tökély eléréséig. Az összehasonlítások eddig csak bajt csináltak, mert – minthogy pusztán egyéni ízlést tükröztek – felmentették a történészt ama belátás és fáradozás alól, hogy *a jörténelem formanyelvét és annak elemzését* saját legnehezebb s hozzá mégis legközelebb álló, ma még gyakran fel sem fogott, nemhogy megoldott feladatának tekintse. Az egybevetések részben felületesek voltak – amikor például Caesart egy római állami újság megalapítójának nevezték –, vagy – ami még rosszabb – amikor az antik létmód felettébb bonyolult s számunkra belülről merőben idegen jelenségeit olyan mai divatos kifejezésekkel illették, mint pl. szocializmus, impresszionizmus,

kapitalizmus, klerikalizmus; részben pedig igen bizarr fonákságnak bizonyultak, mint például a jakobinus klubban űzött Brutus-kultusz, annak a milliomos és uzsorás Brutusnak a kultusza, aki az oligarchikus alkotmány ideológusaként a patríciusokból álló szenátus tetszésnyilvánítása közepette leszúrta a demokrácia képviselőjét.

3

Az a feladat, amely eredetileg a jelenkori civilizáció behatárolt problémáját foglalta magában, ily módon bővül majd egy új filozófiává, a jövő filozófiájává – már amennyire a Nyugat metafizikailag meddővé vált talajáról kisarjadhat még valami ilyesmi –, az egyetlen olyan filozófiává, amely mindenesetre hozzátartozik a nyugateurópai szellemiség *lehetőségeihez,* annak soron következő stádiumaiban; e feladat tehát így válik *a világtörténelem morfológiájának, a világnak mint történelemnek* az eszméjévé, amely a természet morfológiájával – a filozófia mind ez ideig csaknem egyedüli témájával – ellentétben újfent összefoglalja a világ valamennyi alakzatát és mozgásváltozását azok legmélyebb és legvégső jelentésében, de egy egészen más rendet követve; nem valamennyi megismert dolog foglalatát, hanem az élet képét, neme létrejött, hanem a létrejövő világot ábrázolva.

A világ mint történelem, annak ellentéte: *a világ mint természet* alapján felfogva, szemlélve, megformálva – ebben áll az emberi létezés új vonása e földtekén, ám ennek kimunkálását mint feladatot – figyelembe véve roppant horderejű gyakorlati és elméleti jelentőségét mindmáig nem ismerték fel, legfeljebb homályosan érezték, vagy gyakorta a messzi távolban pillantották meg, azzal azonban sohasem próbálkoztak, hogy levonják az ebből adódó összes következtetést. Két lehetséges módja kínálkozik itt annak, hogy az ember miként veheti bensőleg birtokba környezetét, s hogy hogyan élheti át azt, A forma, nem pedig a szubsztancia alapján a leghatározottabban elkülönítem egymástól az organikus, valamint a mechanikus világészlelést, elkülönítem az alakzatok foglalatát a törvénytől, a képet és a szimbólumot a képlettől és a rendszertől, az egyszeri valóságost a folyvást lehetségestől, a tervszerűen elrendező képzelőerő célját a célirányosan taglaló tapasztalatétól, vagy – hogy most egy még sohasem észlelt, fölöttébb jelentős ellentéttel éljek – határozottan elkülönítem egymástól a *kronológiai,* illetve a *matematikai szám* érvényességi körét.[1]

Egy olyan vállalkozás során, mint amilyen a mostani, nem arról lesz szó, hogy a mindennapok felszínén megmutatkozó szellemi-politikai természetű eseményeket mint olyanokat fogadjuk el, majd ezeket az „ok” és az „okozat” alapján rendezzük, végül pedig nyilvánvalónak tűnő, értelemszerűen megragadható tendenciájukban kövessük nyomon. A történelemnek ilyesfajta – „pragmatikus” – feldolgozása nem volna más,

mint egyfajta álcázott természettudomány, melyből a materialisztikus történelemfelfogás követői egyáltalában nem csinálnak titkot, miközben ellenfeleik még e kétféle eljárás hasonlóságával sincsenek kellőképp tisztában. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a történelem megragadható tényei önmagukban és önmagukért valóan mint valamely kor jelenségei – *micsodák,* hanem arról, hogy e tények *megjelenésük révén mit jelentenek, mire utalnak.* A jelenkor történészei úgy vélik, hogy mellékes dologgal foglalkoznak akkor, amikor vallásos, társadalmi vagy éppenséggel művészettörténeti részletekkel hozakodnak elő azért, hogy egy korszak politikai értelmét „illusztrálják”„. Megfeledkeznek azonban a döntő mozzanatról – ami annyiban döntő, amennyiben a látható történelem nem más, mint kifejeződés jelzés, formát öltött lelkiség. Még soha nem találkoztam olyannal, aki a kultúrterületek formanyelvét összekötő *morfológiai rokonság* tanulmányozásával komolyan foglalkozott volna, aki a politikai tények birodalmán túllépve behatóan ismerte volna a görögök, arabok, indiaiak és nyugat-európaiak matematikájának legvégső és legmélyebb gondolatait, korai díszítőművészetük, építészeti, metafizikai, drámai, lírai alapformáik értelmét, legjelentősebb művészeti ágaik tárgyi gazdagságát és irányzatait, művészi technikájuk és témaválasztásuk részleteit – mi több, aki mindebben a történelmi formaproblémák meghatározó jelentőségét felismerte volna. Ki tudja vajon azt, hogy mély formai összefüggés áll fenn a differenciálszámítás és a XIV. Lajos korabeli dinasztikus államelv, a polisz antik államformája és az euklideszi geometria, a nyugateurópai olajfestészet térperspektívája és a távolságnak vasutak, távbeszélők, illetve messze hordó fegyverek által történő legyőzése, továbbá a kontrapunktikus hangszeres zene és a gazdasági hitelrendszer között? E perspektívából szemlélve még a legszárazabb politikai tények is szimbolikus vagy éppenséggel metafizikai jellegre tesznek szert, s talán első ízben történik meg az, hogy olyan jelenségeket, mint az egyiptomi közigazgatási rendszer, az antik pénzügy, az analitikus geometria, a csekk, a Szuezi-csatorna, a kínai könyvnyomtatás, a porosz hadsereg és a római útépítési technika *egyaránt* iránt szimbólumot fogunk fel és mint ilyet értelmezünk.

Ë ponton derül ki az, hogy még teljességgel híján vagyunk a történelmi szemléletmód elméletileg megvilágított *művészetének.* Az, amit e névvel illettünk, módszereit szinte kizárólag a fizikától kölcsönzi, arról a tudásterületről, melyben – mind ez ideig páratlan módon – a megismerés

módszereinek legszigorúbb formája alakult ki. Az ember azt hiszi, hogy történelmi kutatást folytat akkor, ha az ok és okozat tárgyi összefüggését követi nyomon. Figyelemre méltó tény, hogy a hagyományos filozófia sohasem gondolt a megértő, emberi éberlét és a környező világ kapcsolatának egy másfajta lehetőségére. Kant, aki főművében rögzítette a megismerés formális szabályait, anélkül hogy ő vagy bárki más valaha is felfigyelt volna rá, az értelmi tevékenység tárgyaként kizárólag csak a *természetet* vette figyelembe. A tudás az ő számára a matematikai tudással egyenlő. Amikor a szemlélet velünk született formáiról és az értelem kategóriáiról beszél, sohasem gondol a történelmi benyomások egészen másként formálódó megragadására, Schopenhauer pedig, aki Kant kategóriái közül jellemző módon egyedül a kauzalitást tartja meg, csak a megvetés hangján szól a történelemről.[2] Az ok és okozat szükségszerűségén túlmenően – amit én *a tér logikájának* neveznék – az életben a *sors* organikus szükségszerűségének – *az idő logikájának* – legmélyebb benső bizonyossággal teli ténye is létezik, vagyis egy olyan tény, amely az egész mitológiai, vallásos és művészi gondolkodást kitölti, és a természettel ellentétben minden történelminek lényegét és magvát képezi; e tény azonban – amely „A tiszta ész kritikájá”-ban vizsgált megismerésformákon keresztül hozzáférhetetlen – még sohasem nyomult be az elméleti megfogalmazás területére. A filozófia, miként Galilei a „Saggiatore” címet viselő munkájának egy nevezetes helyén megjegyzi, a természet nagy könyvében a matematika nyelvén vagyon megírva *(„seritta in lingua matematica”).* De még ma is egy filozófus válaszára várunk, hogy vajon a történelem milyen nyelven van megírva, és hogyan kell azt olvasni.

A matematika és az oksági elv a jelenségek naturalisztikus, a kronológia és a sorseszme pedig azok történelmi rendjéhez vezet el. A maga módján mindkettő átfogja az *egész* világot. Csak az a látásmód eltérő, melyben és melynek révén e világ testet ölt.

4

A természet az az alakzat, melyben a magasabb rendű kultúrák embere közvetlen érzéki benyomásait egységbe fogja és értelemmel ruházza fel. A történelem pedig az a képződmény, melynek alapján ez az ember – képzelőereje révén – kísérletet tesz arra, hogy a világ eleven mivoltát saját életére vonatkoztatva ragadja meg, s életének ezáltal méllyebb valóságot igyekszik kölcsönözni. Hogy aztán képes-e létrehozni e képződményeket, s hogy közülük melyik uralja majd éber tudatát, ez őskérdése minden emberi létezésnek.

Kétféle világképzési *lehetőség* áll tehát az ember előtt. E kijelentésben már az is benne van, hogy ezek nem szükségképpen *valóságosak.* Ha most az alábbiakban a történelem egészének értelmére kérdezünk, először egy olyan kérdést kell megoldanunk, melyet eddig még sohasem tettek fel. *Kinek a számára* van a történelem? A kérdés láthatóan paradox. Kétségkívül mindenki számára, amennyiben minden egyes ember – léte és szemlélete egészével – részét képezi a történelemnek. Jelentős különbség van azonban aközött, hogy valakiben az az állandó benyomás alakul-e ki, hogy élete csupán mozzanata egy tovahömpölygö – évszázadokat vagy évezredeket átölelő – életfolyamnak, vagy hogy valaki az életet egy önmagába hajló, lezárt egésznek fogja-e fel. Bizonyosra vehető, hogy ez utóbbi tudatfajta számára semmiféle világtörténelem, *semmiféle történelmi világ* nem létezik. De mi van akkor, ha egy egész nemzet öntudata, egy *egész kultúra* ezen az ahistorikus szellemiségen nyugszik? Hogyan jelenjen meg egy ilyen kultúra számára a valóság, a világ, az élet? Ha meggondoljuk, hogy a görögség világtudatában minden átélt esemény – tehát nemcsak a saját, személyes, hanem az általános múlt is – azon nyomban a minden pillanatban tovasuhanó jelen időtlen, mozdulatlan, mitikus módon megformált hátterévé változott – olyasformán, ahogy az antik érzésvilágban Nagy Sándor története már halálának bekövetkezte előtt kezdett összeolvadni a Dionüszosz-legendával, vagy hogy Caesar semmi különösebb kivetnivalót nem talált abban, hogy önmagát Venustól származtassa –, akkor meg kell vallanunk, hogy bár nekünk, a nyugati kultúra gyermekeinek – kikben mélyen benne gyökerezik az az időbeni távolságok iránti érzék, melynek alapján a Krisztus születése előtti és utáni hétköznapi időszámítás szinte magától értetődővé vált – egy ilyen lelkivilág utólagos átélése úgyszólván lehetetlen, még sincs jogunk ahhoz, hogy

amikor a történelem problémájával kerülünk szembe, ezt a tényt egyszerűen semmibe vegyük. Amit a napló és az önéletrajz jelent az egyes embernek, ugyanazt jelenti egész kultúrák lelkisége számára a legtágabb értelemben vett történelemkutatás; ez pedig idegen népek, korok, szokások pszichológiai összehasonlító elemzésének valamennyi fajtáját egyaránt magában foglalja. De az antik kultúrának nem volt *emlékezete,* nem volt ilyen különös értelemben vett történelmi szerve. Az antik ember „emlékezete" – amikor is mi egy, a saját lelkialkatunkból nyert fogalmat minden további nélkül alárendelünk egy idegen lelkiségnek – egészen más jellegű, mert nála hiányzik a múlt és a jövő mint az eszmélet rendező perspektívája, s a tudatot az a „tiszta jelen" tölti ki -mégpedig számunkra egészen ismeretlen intenzitással –, melyet Goethe az antik élet valamennyi megnyilvánulásában, legfőképpen a plasztikában, oly gyakran megcsodált. Ez a tiszta jelen, melynek legkiemelkedőbb szimbóluma a dór oszlop valójában *az idő* (az irány) *tagadását* ábrázolja. Hérodotosz, Szophoklész, miként Themisztoklész vagy egy római konzul számára a múlt azon nyomban egy *nem periodikus,* hanem a szoboralakzat időtlen nyugalomban levő benyomásává foszlik – mert az átszellemített mítoszalkotásnak ez a legvégső értelme –, eközben a mi világérzékelésünk számára s lelki szemeink előtt a múlt úgy jelenik meg, mint az évszázadok vagy t ν ezredek periodikus, világosan tagolt, célirányos szerveződése. Ez a háttér adja meg azonban mind az antik, mind pedig a nyugati élet sajátos színezetét. Amit a görög kozmosznak nevezett, az egy olyan világ képe volt, amely nem *létrejön,* hanem *létezik. Következésképpen* a görög maga is olyan ember volt, aki sohasem volt *keletkezőfélben,* hanem mindig is *létezett.*

Ezért az antik ember, habár nagyon is jól ismerte a babiloni s különösképp az egyiptomi kultúra pontos kronológiáját és naptárszámítását, valamint a jelen pillanat semmissége, illetve az örökkévalóság iránti erős érzést – mely utóbbi a csillagok tökéletes megfigyelésében s a hatalmas időközök pontos megmérésében fejeződött ki –, mindebből *bensőleg* semmit sem tett magáévá. Amiről filozófusaik olykor-olykor említésszerűen szólnak, mindazt csak hallomásból ismerték, de soha nem tették vizsgálat tárgyává. S amit olyan magányos, kitűnő gondolkodók, mint például az ázsiai görög városállamokban élő Hipparkhosz vagy Arisztarkhosz netán felfedeztek, azt egyaránt elutasította mind a sztoikus, mind pedig az arisztoteliánus szellemi irányzat, és ezeket a legszűkebb szakmai körökön kívül egyáltalában nem méltatták figyelemre. Sem Platónnak, sem

Arisztotelésznek nem volt csillagvizsgálója. A periklészi korszak utolsó éveiben Athénban olyan néphatározatot hoztak, amely mindenkit, aki asztronómiai tanokat terjesztett, az eiszangelein szigorú vádjával fenyegetett meg. Ez fölöttébb jelképes aktus volt, melyben az antik lelkiségnek az az akarata fejeződött ki, hogy a távolságot világtudatukból mindenféle értelemben száműzze.

Ami az antik történetírást illeti, vegyük szemügyre Thuküdidészt! E férfiú mesteri tudása abban a valódi antik képességben rejlett, hogy *a. jelenkor* eseményeit önmagukból megértve élje át; ehhez jön még a született államférfi – aki maga is hadvezér és tisztviselő volt – bámulatra méltó, tényszerű látásmódja. Ez a *gyakorlati tapasztalat,* melyet sajnos összekevernek a történeti érzékkel, a történetíró szaktudósok szemében joggal avatja őt valamiféle elérhetetlen példaképpé. Ami azonban nála teljes mértékben hiányzik, az az évszázadok történelmét átfogó perspektivikus látás, amely számunkra már magától értetődően hozzátartozik a történész fogalmához. Az antik történetírás valamennyi kitűnő alkotása arra a politikai jelenre korlátozódik, melyben a szerző élt – szöges ellentétben a mi korunkkal, melynek történelmi mestermunkái kivétel nélkül a távoli múltról szólnak. Thuküdidész már a perzsa háborúk ábrázolásánál hajótörést szenvedett volna – egy általános görög avagy éppenséggel egyiptomi történelemről nem is szólva. Nála, akárcsak Polübiosznál vagy Tacitusnál – akik hozzá hasonlóan gyakorlati politikusok voltak – rögtön elvész a meglátás bizonyossága, ha a múltban – gyakran néhány évtized távlatában – olyan hatóerőkre bukkan, melyek számára a saját gyakorlatában ilyen formában ismeretlenek. Polübiosz számára az első pun háború, Tacitusnak pedig már Augustus érthetetlen, és a mi perspektivikus kutatásunk értelmében vett történeti érzék teljes hiánya Thuküdidész esetében is azonnal szembeötlik, amikor könyvének legelső oldalain elképesztő módon azt állítja, hogy az ő korát megelőzően (400 körül!) semmilyen lényeges esemény nem történt a világban (ού μεγάλα γενέσυαι).[3]

Ennek következtében az antik történelem, egészen a perzsa háborúkig – de még jóval későbbi korszakok áthagyományozott felépítése is –, egy lényegileg mitikus gondolkodás terméke. Spárta alkotmánytörténete hellenisztikus kori költemény Lükurgosz, kinek életrajzát a legapróbb részletességgel mesélik el, feltehetően a Taügetosz egyik jelentéktelen erdőistene –, s a Hannibál előtti római történelem kiötlése még Caesar

idejében sem jutott nyugvópontra. A Tarquiniusok Brutus általi elűzetése pedig olyan történet, melynek modelljéül Appius Claudius cenzor (310) egyik kortársa szolgált. A római királyok nevét akkoriban a meggazdagodott plebejus családok nevének mintájára alkották meg (K. J. Neumann). A híres liciniusi földtörvény (367) még Hannibál korában sem létezett (B. Niese) – a Servius Tullius-i „alkotmány"-ról nem is beszélve. Midőn Epameinóndasz szabadságot és államiságot adott a messzénéieknek és az árkádiaiaknak, azok rögtön kitaláltak a maguk számára egy őstörténetet. Mindebben nem is az az elképesztő, hogy ilyen esetek akadtak, hanem az, hogy másfajta történelemszemlélet úgyszólván egyáltalában nem létezett. Az ember a minden történeti iránt tanúsított nyugati és antik érzék ellentétét semmivel sem tudja jobban illusztrálni, mint azzal a ténnyel, hogy a 250 előtti római történelem, már amennyire azt Caesar korában ismerték, lényegében hamisítás, s hogy mindaz a kevés, amit mi magunk állapítottunk meg, a késő rómaiak számára teljességgel ismeretlen volt. A „történelem" szó antik értelmét jól jellemzi, hogy a komoly politikai és vallási historikumra – anyagát tekintve – az alexandriai kor regényirodalma gyakorolta a legerősebb hatást. Eszük ágában sem volt, hogy a regények tartalmát alapvetően megkülönböztessék a tényszerű adatoktól. Amikor a köztársasági korszak vége felé Varró azzal próbálkozott, hogy a néptudatból vészes gyorsasággal kivesző római vallást megőrizze, azokat az istenségeket, melyek kultuszát az állam a *legaprólékosabban betartotta,* a *di certi,* illetve *di incerti* megnevezéssel osztotta két csoportra; az előbbiekből halványan még őrzött valamit az emlékezet, az utóbbiaknak azonban – a nyilvános kultusz töretlen folytonossága ellenére – már csak a neve maradt fenn. Kora római társadalmának vallása – amit a római költőktől nemcsak Goethe, hanem még maga Nietzsche is gyanútlanul átvett – valójában legnagyobbrészt a hellenizálódó irodalom terméke volt, és a régi szertartásokkal – melyeket senki sem értett – úgyszólván már alig állt kapcsolatban.

Mommsen világosan megfogalmazta a nyugateurópai álláspontot, midőn a római történetírókat – elsősorban Tacitusra gondolva – olyan embereknek nevezte, akik „azt mondják el, ami megérdemelte volna, hogy a feledés homályába merüljön, arról viszont hallgatnak, amit el kellett volna mondani".

Az az indiai kultúra, melynek a (brahman) nirvánáról kialakított eszméje egy tökéletesen ahistorikus lélek lehető leghatározottabb megnyilvánulása

volt, a „mikor” kérdése iránt – bármilyen értelemben véve is azt – a leghalványabb érzést sem táplálta. Nincs valódi indiai asztronómia, nincsenek indiai naptárak, ennélfogva indiai történelem sincs, amennyiben ezen egy tudatos fejlődés szellemi lecsapódását értjük. E kultúra látható menetéről – melynek organikus szakasza a buddhizmus kialakulásával lezárult – még csekélyebb a tudásunk, mint az antik kultúrának a XII. és a VIII. század közötti, minden bizonnyal jelentős eseményekben bővelkedő történelméről. Mindkettő pusztán álomszerű-mitikus alakban őrződött meg. Csak egy teljes évezreddel Buddha után – Kr. u. 500 körül – jött létre Ceylonban valami – a „Mahavansa” –, ami igen távolról emlékeztet a történetírásra.

Az indiai ember világtudata olyannyira történetietlen módon szerveződött meg, hogy még egy meghatározott szerző tollából származó könyv megjelenését sem volt képes időponthoz kötött eseményként felfogni. Így – személyekhez köthető írások szerves sora helyett – lassanként egy olyan képlékeny szövegmassza alakult ki, melybe mindenki azt írt bele, amit akart, anélkül azonban, hogy ebben a személyes szellemi tulajdon, a gondolkodói fejlődés vagy egy szellemi korszak fogalmai bármifajta szerepet is játszottak volna. Ilyen *anonim* alakban jelenik meg előttünk az indiai filozófia, s ugyanez jellemző az egész indiai történelemre is. Érdemes összevetni vele a Nyugat – könyvek és személyek révén a leghatározottabban, szinte fiziognomikusan tagolt – filozófiatörténetét.

Az indiai ember mindent elfelejtett, az egyiptomi viszont *semmit* sem tudott elfelejteni. Indiai portréművészet – vagyis életrajz *in nuce* – sohasem létezett; az egyiptomi plasztika viszont alig ismert más témát.

A történeti iránt kiváltképpen fogékony és a végtelen felé ősi szenvedéllyel törekvő egyiptomi lélek a múltat és a jövendőt mint saját *teljes* világát tapasztalta meg, s az éber tudattal azonos jelen pusztán azt a keskeny határmezsgyét jelentette számára, amely a két mérhetetlen távolság között húzódik. Az egyiptomi kultúra a *gondnak* – a messzeség lelki ellenértékének – *a megtestesülése,* a jövendővel szemben érzett gondé – amely a gránitnak és a bazaltnak mint a művészet anyagának[4] a kiválasztásában, a kőbe vésett okiratokban, egy gondosan kiépített adminisztratív rendszerben és az öntözőberendezések hálózatában fejlődik ki[5] –, *valamint, ehhez szükségképpen hozza-kapcsolódva,* a múlt iránti gondé. Az egyiptomi múmia igen jelentős szimbólum. A halott testét *örökkévalóvá tették,* mint ahogy személyiségének, a „Ká”-nak – melyhez a

sok-sok példányban megformált portrészobrocskák igen mély értelemben vett hasonlósággal kötődtek – öröklétet kölcsönöztek.

A történelmi múlthoz való viszony, valamint a halálfelfogás között szoros kapcsolat van, ahogy ez a *temetkezési szokásokban* is kifejeződik. Az egyiptomi *tagadja* a mulandóságot, az antik ember viszont kultúrájának egész formanyelvével *igenli* azt. Az egyiptomiak saját történelmük múmiáját, a kronológiai adatokat és számokat is bebalzsamozták. S amíg a görög történelem Szolón előtti időszakából semmi sem maradt ránk, egyetlen évszám, egyetlen igazi név, egyetlen megfogható esemény sem – ami a számunkra egyedül ismert későbbi történelmüknek különös jelentőséget ad –, addig már a III. évezredből, sőt még korábbi időkből is számos egyiptomi uralkodó nevét és pontos uralkodási idejét ismerjük, az Újbirodalomban pedig minderről valószínűleg hézagmentes tudással rendelkeztek. A nagy fáraók tetemei, felismerhető arcvonásokkal – az öröklétre irányuló akarat félelmetes szimbólumaiként – még ma is a múzeumainkban nyugszanak. III. Amenemhat piramisának tükörsimára csiszolt gránitcsúcsán még ma is olvashatók a következő szavak: „Amenemhat a szépséges napot szemléli”, a másik oldalon pedig: „Amenemhat lelke magasabban trónol, mint az Orion, és összefonódik az alvilággal. Ez a mulandóság, a puszta jelen legyőzése, s a legteljesebb mértékben antik vitásellenes.

5

Az egyiptomi életszimbólumok e hatalmas csoportjával szemben, az antik kultúra kialakulásának küszöbén – annak a mulandóságnak megfelelően, amely külső és belső múltjuk minden részére kiterjed – megjelenik a *halotthamvasztás* szokása. E temetkezési forma szakrális kiemelése a többi közül – melyeket a kőkorszaki primitív népek egyszerre gyakoroltak – teljességgel idegen volt a mükénéi kor számára. A királysírok éppen az elhantolás elsőbbségéről tanúskodnak. A homéroszi – s hasonlóképpen a védikus-időkben azonban bekövetkezik a temetkezésről a hamvasztásra való hirtelen – csakis lelki okokkal magyarázható – áttérés, s e hamvasztást pedig, mely az „Iliász" tanúsága szerint jelképes aktusnak számított, az ünnepélyes megsemmisülés, a minden történelmi maradandóság tagadásának aktusát megillető pátosszal hajtották végre.

Ettől a pillanattól kezdve az egyes ember lelki fejlődésének plaszticitása is véget ér. Az antik drámában a valódi történelmi motívumok éppoly kevéssé kaphattak helyet, mint amilyen kevés figyelmet szenteltek a belső fejlődésnek, s azt is tudjuk, hogy a görög ösztön mily határozottan ellenezte a portrénak a képzőművészetben való alkalmazását. Az antik művészet egészen a császárkorig csak egyetlen – számára bizonyos mértékig természetes – anyagot ismer: a mítoszt.[6] Még a hellenisztikus kori plasztika idealizált ábrázolásai is mitikusak, éppúgy, mint a plutarkhoszi mintát követő tipikus életrajzok. Soha egyetlen jelentős görög személyiség sem jegyzett le olyan visszaemlékezést, mely lelki szemei előtt megörökített volna egy letűnt kort. Benső életéről még Szókratész sem mondott olyasmit, ami a mi felfogásunk szerint fontos volna. Kérdéses, hogy egy antik lélekben egyáltalában lehetséges volt-e ilyesmi, mint ahogyan a „Parzival", a „Hamlet" és a „Werther" keletkezésénél még természetesen feltételezzük. Platónnál hiányzik az a tudat, hogy tanítása fejlődésen megy keresztül. Egyes írásai azoknak a nagyon is különböző álláspontoknak az összegzései, melyeket különböző időszakokban vallott; fejlődésbeni összefüggésük azonban sohasem képezte elmélkedéseinek tárgyát. Ezzel szemben a legmélyebb önvizsgálat példájaként a nyugati szellemtörténetnek már a hajnalán ott áll Dante „La vita nuova" című munkája. Már pusztán ebből is következik az, hogy Goethében, aki semmit sem felejtett, s akinek művei – saját szavaival élve – *egyetlen* nagy vallomás töredékei voltak, mily kevés lakozott a pusztán a jelenre irányuló antik szellemiségből.

Miután a perzsák lerombolták Athént, a régebbi művészetek összes alkotása a romok közé került – napjainkban innen hozzuk őket ismét napfényre –, és soha nem lehetett olyasmiről hallani, hogy valaki azért szentelt volna figyelmet Müként vagy Phaisztosz romjainak, mert a történeti tényeket akarta továbbadni. Olvasták ugyan Homéroszt, de senki sem gondolt arra, hogy – mint Schliemann – feltárja a trójai dombot. A mítoszra volt szükség, nem pedig a történelemre. Aiszkhülosz és a preszókratikus filozófusok műveinek egy része már a hellenisztikus korban elveszett. Ezzel szemben Petrarca mint történeti érzékkel megáldott, letűnt világokra visszapillantó, a messzeség után vágyakozó ember – mellesleg ő volt az első, aki egy alpesi hegycsúcs megmászására vállalkozott –, Petrarca, aki alapjában véve idegenül mozgott saját korában, oly áhítattal s a szemlélődésnek olyan bensőségességével gyűjtötte az ókori emlékeket, pénzérméket, kéziratokat, mely érzés csakis ennek a kultúrának sajátja. A gyűjtő lelke csakis az időhöz való vonzódása alapján érthető meg. Talán még ennél is szenvedélyesebb, ám mégis egészen más színezetű a kínai gyűjtőszenvedély. Aki Kínában utazgat, annak „régi nyomokat” (kutsi) kell követnie, a kínai létezésmód lefordíthatatlan alapfogalma pedig, a tao, csak mély történeti érzék alapján értelmezhető. Ezzel szemben mindaz, amit a hellenisztikus korban mindenfelé összegyűjtöttek és mutogattak – mint Pauszaniasz írja –, mitológiai vonzerőt gyakorló érdekesség volt csupán, e tárgyakkal kapcsolatban a szigorúan történeti jellegű „mikor” és „miért” kérdését egyáltalában nem is vették figyelembe; az egyiptomi táj viszont már a nagy Tuthmószisz idejében a töretlen hagyomány egyetlen hatalmas múzeumává alakult.

A nyugati népek közül a németek voltak azok, akik feltalálták a mechanikus *órát,* a múló idő hátborzongató szimbólumát; a kongó óraütések, melyeket NyugatEurópa számtalan toronyórájából éjjel-nappal hallani, talán a legfélelmetesebb kifejeződései annak, amire egy történeti világérzés egyáltalában képes.[7] Az *időtlen* antik tájakon és városokban semmi ilyesmivel nem találkozhatunk. A napszakokat egészen Periklész koráig csak az árnyék hosszúsága alapján becsülték meg, és a φρα szó csak Arisztotelész korában veszi fel az „óra” – babiloni – jelentését. Ezt megelőzően a napszakokat pontosan egyáltalán nem mérték. Babilonban és Egyiptomban már a legkorábbi időkben feltalálták a vízi-és napórát, de csak Platón volt az, aki Athénban bevezette a „klepszüdra” időmérésre valóban használható formáját, még később pedig a napórát is átvették, de csak mint

a hétköznapi használatra való jelentéktelen szerkezetet, anélkül azonban, hogy az az antik *életérzést* akár csak a legcsekélyebb mértékben is megváltoztatta volna.

Itt kell még megemlíteni azt a mély s eleddig kellőképpen soha nem méltatott különbséget, ami az antik és a nyugati matematika között áll fenn. Az antik számelgondolás a dolgokat úgy fogja fel, *ahogyan azok vannak,* időtlen, tisztán jelenvaló fogságokként. Ez az euklideszi geometriához, a matematikai statikához és – a kúpszeletek tana révén – a szellemi rendszer lezárásához vezetett. Mi viszont a dolgokat *keletkezésük, viselkedésük* alapján, *funkciójukban* fogjuk fel; ez pedig a dinamikához, az analitikus geometriához, ettől pedig a differenciálszámításhoz vezetett el.[8] A modern függvényelmélet e gondolattömeg egészének impozáns rendje. Bizarr, ám lelkileg szigorúan megalapozott tény, hogy a görög fizika – a dinamikával szemben a statika megtestesítője – nem ismerte és nem is hiányolta az óra használatát, s teljességgel eltekintett az időméréstől, miközben mi a másodperc ezredrészeivel számolunk. Arisztotelész entelekheiája az egyetlen és egyedül létező időtlen – ahistorikus – fejlődésfogalom.

Ezzel meghatároztuk feladatunkat. Mi, a nyugateurópai kultúra gyermekei történeti érzékünkkel inkább a kivételt s nem a szabályt képviseljük. A „világtörténelem” a *mi* világképünk, nem az „emberiségé”. Az indiai és az antik emberben a *létrejövő* világról semmiféle kép nem rajzolódott ki, és – ha a nyugati civilizáció egyszer majd leáldozik – talán soha többé nem jön létre olyan kultúra s vele együtt olyan embertípus, kinek a „világtörténelem” az eszmélő tudat ily hatalmas formáját jelentené.

6

Mi is hát a világtörténelem? Bizonyára a múlt rendezett képzete, benső posztulátum, egy formaérzék kifejeződése. Azonban bármely, mégoly meghatározott érzék sem maga a valóságos forma, és amilyen szilárd az a hitünk, hogy a világtörténelmet mindahányan érezzük, átéljük, s alkatát a legteljesebb bizonyossággal átlátjuk, oly biztos az is, hogy a világtörténelemnek még ma is csak különböző formáit ismerjük; *a* formáját, a *mi* benső életünk tükörképét azonban nem.

Akárkit megkérdezünk, szilárdan fog hinni abban, hogy a történelem belső formáját tisztán és világosan átlátja. Ez a tévképzet azon alapul, hogy ezen még soha senki sem gondolkodott el komolyan; tudásában pedig még kevésbé kételkedik, mivel senki sem sejti, hogy mi mindenben lehetne itt kételkedni. A világtörténelem *alakzata* valójában *bizonyítatlan szellemi tulajdon,* amely – még a hivatásos történészek között is – nemzedékről nemzedékre száll, s ugyancsak szüksége lenne legalább egy kevésre abból a szkepszisből, amely Galilei óta elemeire bontotta és elmélyítette a velünk született természetképet.

Ókor – középkor – újkor: történelmi gondolkodásunkat korlátlanul uralja ez a hihetetlenül sivár és *értelmetlen* séma, mely mindig is akadálya volt annak, hogy helyesen mérjük fel a világ e kicsiny – NyugatEurópa talaján a Német-római Császárság korától kezdődően megformálódó – darabkájának tulajdonképpeni helyét és – súlya, formája, legfőképpen pedig élettartama alapján – a civilizált emberiség össztörténelméhez fűződő viszonyát. Eljövendő kultúrák számára aligha lesz majd hihető, hogy ez az egyszerű, egyenes vonalú, arányaiban értelmetlen és az évszázadok során egyre lehetetlenebbé váló alapséma – amely a történeti tudatunk látókörébe újonnan belépő területek természetes tagolását egyáltalában nem tette lehetővé – érvényességét tekintve sohasem élt át alapvető megrázkódtatást. Az a történészek körében már régen bevett szokás, hogy e sémával szemben kifogásokat hoznak fel, mit sem jelent; ily módon ugyanis csak tagadták ezt a kizárólagos alapsémát, *anélkül azonban, hogy mással helyettesítették volna.* Beszéljünk bármennyit is görög középkorról vagy úgymond német ókorról, ezzel még korántsem nyerünk olyan világos és bensőleg összefüggő képet, melyben megfelelő helyre kerülne Kína és Mexikó, az akszúmi birodalom és a Szaszanidák. Amikor az „újkor” kezdőpontját a keresztes hadjáratok időszakából a reneszánsz korába tolják át, onnan pedig

a XIX. század elejére – ez is csak azt bizonyítja, hogy maga a séma megingathatatlan.

E séma nemcsak a történelem hatósugarát korlátozza, hanem – ami még rosszabb – színterét is határok közé szorítja. Európa nyugati része[9] képezi a szilárd pontot (a matematika nyelvén szólva egy gömbfelület szinguláris pontját) – nem tudni, miért, hacsak azért nem, mert mi, akik megalkottuk e történelemképet, történetesen itt élünk; e pont körül pedig a gigászi történelem évezredei és távoli, roppant kultúrák forognak kellő szerénységgel. Felettébb sajátos módon elgondolt bolygórendszer ám ez! Egy történelmi rendszer természetes középpontjának egy adott tájat választunk ki; ez lesz a napközéppont. A történelem valamennyi eseménye innen kapja valódi fényét; jelentőségüket –*perspektivikusan* – ennek alapján mérik. Valójában azonban a nyugateurópai ember minden kétely nélküli, féktelen önteltsége szólal meg itt, azé az emberé, kinek elméjében megfogant a „világtörténelem" fantomja. E hiúságnak köszönhető az a már régóta szokásunkká vált hatalmas optikai csalódás, melynek perspektívájában évezredek történelme – pl. Kínáé vagy Egyiptomé – a messzeségben epizódszerűvé zsugorodik össze, miközben a mi tartózkodási helyünk közelében – Luther, de különösen Napóleon óta – kísértetiesen kitágultak az évtizedek. Tudjuk, hogy egy felhő csak látszólag vonul annál lassabban, minél magasabban van, s hogy egy vonat a messzi távolban csak látszólag vánszorog, mégis úgy hisszük, hogy a korai indiai, babiloni és egyiptomi történelem üteme valóban lassabb volt, mint a mi közelmúltunké. S e korai történelmek állományát azért találjuk ritkábbnak, formáit pedig tompábbnak és elnyújtottabbnak, mert még nem tanultuk meg, hogy figyelembe vegyük a belső és külső távolságot.

Az persze magától értetődő, hogy a nyugati kultúra számára Athén, Firenze vagy Párizs léte fontosabb, mint Lo-jangé vagy Pataliputráé. Szabad-e azonban ilyen értékbecsléseket valamely világtörténelmi séma alapjává tennünk? Akkor a kínai történész joggal vázolna fel egy olyan világtörténelmet, melyben mint jelentéktelen apróságok fölött siklana át a keresztes hadjáratok és a reneszánsz, Caesar és Nagy Frigyes fölött. *Morfológiai szempontból* ugyan miért volna fontosabb a XVIII. század, mint a megelőző tizenhét bármelyike? Hát nem nevetséges, hogy a néhány évszázadot átívelő, ráadásul csak Nyugat-Európára korlátozódó „újkort" szembeállítjuk az „ókorral", amely éppen annyi évezredet ölel át, s melyhez aztán – minden alaposabb periodizációs kísérlet nélkül – egyszerű

függelékként csapjuk hozzá a görögöket megelőző valamennyi kultúra tömkelegét? Ezen idejétmúlt séma megmentése érdekében vajon nem tették-e az antikvitás előjátékává Egyiptomot és Babilont, melyeknek önmagában zárt történelme külön-külön felér azzal az állítólagos „világtörténelemmel", amely Nagy Károlytól a világháborúig s messze azon túl ível? S ugyanezen okból vajon nem utalták-e – némi zavartsággal – a lábjegyzetek közé az indiai és a kínai kultúra roppant képződményeit? S vajon – mert hiányzott a „kapcsolat" (ugyan mivel?) – nem hagyták-e teljesen figyelmen kívül a nagy amerikai kultúrákat?

Ezt a mai nyugateurópai ember számára közismert sémát – melyben a magaskultúrák *körülöttünk* mint minden világtörténés állítólagos középpontja körül futják be pályájukat – a történelem *ptolemaioszi rendszerének* nevezem, és a történelem területén *kopernikuszi felfedezésnek* tekintem azt, hogy jelen könyvben ennek helyébe egy olyan rendszer lép, melyben az antikvitás és a Nyugat semmilyen szempontból sem élvez kiváltságos helyzetet India, Babilon, Kína, Egyiptom, az arab és a mexikói kultúra, vagyis a létrejövés amaz egyedi világai mellett, melyeknek a történelmi összképben játszott szerepük ugyanolyan fontos, s melyek a lelki inspiráció nagyságában és a felemelkedés erejét tekintve is sokszorosan felülmúlják az antikvitást.

7

Az ókor – középkor – újkor séma a maga kezdetleges formájában a mágikus világérzés terméke, amely először a Kürosz utáni perzsa és zsidó vallásban tűnt fel, „Dániel könyvé”-nek a négy világéráról szóló tanában apokaliptikus színezetet öltött, a posztkeresztény keleti vallásokban, mindenekelőtt a gnosztikus rendszerekben[10] pedig világtörténelemmé formálódott.

Azokon a rendkívül szűk határokon belül, melyek e jelentős koncepció szellemi előfeltételét képezték, e koncepció végig megőrizte létjogosultságát. Itt figyelmen kívül hagyják az indiai, sőt még magát az egyiptomi történelmet is. E gondolkodóknál a világtörténelem egy olyan egyszeri, fölöttébb drámai aktust jelent, melynek színtere a Görögország és Perzsia között húzódó táj. Ebben a keletiek szigorúan dualisztikus világérzése fejeződik ki; a világtörténelmet nem polárisan[11] szemlélték, mint a korabeli metafizikákban a lélek és a szellem, a jó és a rossz ellentétét, hanem periodikusan, mint valami katasztrófát, mint valami olyan fordulatot, mely két korszak határán, a világ megteremtése és a világvége között zajlik le; e szemlélet eltekintett mindazon elemektől, melyeket nem rögzített sem az antik irodalom, sem pedig a „Biblia” vagy éppen az a szent könyv, mely az illető rendszerben ennek helyét elfoglalta. E világképben – mint „ókor” és „újkor” – a pogány és a zsidó (vagy keresztény), az antik és a keleti, a bálvány és a dogma, a természet és a szellem akkoriban nyilvánvaló ellentéte *időbeni* alakban jelenik meg – olyan színjátékként, amelyben az egyik győzelmet arat a másik felett. A történelmi átmenet a megváltás vallási jegyét viseli magán. Ez kétségkívül meglehetősen szűk, teljességgel lokális szempon okát érvényesítő, ám logikus és önmagában teljes látásmód volt, amely ennek következtében az adott tájhoz és ehhez az embercsoporthoz kötődött, és semmiféle *természetes* terjeszkedésre nem volt képes.

Ez a kép Nyugaton csak akkor telt meg dinamizmussal, amikor egy harmadik korszakot is hozzákapcsoltak ehhez, ti. a *mi* „újkor”-unkat. A keleti kép olyan zárt, egyensúlyban levő antitézis, melyben *nyugalom* honol, középpontjában egy egyszeri isteni aktussal. Amikor azonban egy alapvetően új típusú ember sajátította el ezt a sémát, és azonosult vele, akkor ez a séma – anélkül, hogy a változás különös volta bárkiben is tudatosodott volna – hirtelen *vonal* alakú lett, s így folytatódott tovább; e

vonal azután hol emelkedve, hol ereszkedve vezetett el Homérosztól vagy Ádámtól – a lehetőségek köre mostanság az indogermánokkal, a kőkorszakkal és a majomemberrel gazdagodott – Jeruzsálemen, Rómán és Firenzén át Párizsig, mindig ama történész, gondolkodó vagy művész személyes ízlése szerint, aki ezt a három részből álló alakzatot a saját kénye-kedve szerint magyarázta.

A pogányság és a kereszténység *komplementer* fogalmaihoz tehát hozzákapcsolódott az „újkor" *lezáró* fogalma, és az újkor értelméből következik az, hogy ezt az eljárást képtelenség továbbfolytatni; már a keresztes háborúk óta többször próbálkoztak azzal, hogy még tovább „nyújtsák", további tágulásra azonban láthatóan nem képes.[12] Az emberek – kimondva-kimondatlanul – azon a véleményen voltak, hogy az ókor és a középkor után most valami végleges kezdődik, egy harmadik birodalom, amely valamiképpen a beteljesülést nyújtja, afféle csúcspont és cél; ám ennek felismerését – a skolasztikusoktól kezdve egészen napjaink szocialistáival bezárólag – mindenki egyesegyedül magának tulajdonította. Roppant kényelmes volt így szemlélni a dolgokat, s hízelgő volt a szerzőkre nézve. A Nyugat szellemét – már ahogyan az egyesek fejében megjelent – egyszerűen a világ értelmével azonosították. A szellemi szükségből aztán jelentős gondolkodók metafizikai erényt kovácsoltak, amennyiben ezt a *consensus omnium* által megszentelt sémát – anélkül, hogy bármiféle komoly kritikának vetették volna alá – alapjává tették egy filozófiának, és azon fáradoztak, hogy mindenkori „világtervük" szerzőjévé Istent nevezzék ki. A metafizikai ízlés számára egyébként is csábító volt a világkorszakok misztikus hármassága. Herder a történelmet az emberi nem nevelésének nevezte, Kant a szabadságfogalom fejlődésének, Hegel a világszellem önkibontakozásának, megint mások pedig másvalaminek. Bárki, aki elvont értelemmel ruházta fel e szakaszok eleve rögzített hármasságát, legott úgy vélhette, hogy elég alaposan átgondolta a történelem alapformáját.

Már a nyugati kultúra hajnalán megjelenik az első Hegel típusú gondolkodó, a nagy Joachim de Floris (Gioacchino da Fiore) (†1202);[13] ő az, aki Szent Ágoston dualisztikus világképét szétrombolja, s mint a gótika szülötte magabiztosan állítja szembe az „Ó"- és az „Újtestamentum" vallásával saját korának új kereszténységét, megteremtve ezzel az Atya, a Fiú és a Szentlélek korszakát. Tanítása a lelkük legmélyéig megrázta a legkiválóbb ferenceseket és dominikánusokat, Dantét és Aquinói Szent Tamást, és egy olyan világlátást honosított meg, amely lassanként

hatalmába kerítette kultúránk történeti gondolkodásának egészét. Lessing, aki saját korát – az antikvitásra visszatekintve – olykor éppenséggel utókorszaknak (Nachwelt)[14] nevezte, „Az emberi nem nevelésének" alapgondolatát – a gyermek-, ifjú-és felnőttkor lépcsőfokaival együtt – a XIV. századi misztikusok tanaiból vette át, Ibsen pedig, aki a „Császár és Galileus" című drámájában (ahol Maximus varázsló figurájában a gnosztikus világkoncepció közvetlen módon is megnyilvánul) ezt az eszmét igen alaposan feldolgozta, még 1887-ben tartott, ismert stockholmi beszédében sem tudott ezen túllépni. A nyugateurópai önérzethez szemmel láthatóan hozzátartozik az a követelmény, hogy saját színre lépéséhez mintegy társítsa a történelem valamiféle lezárását.

A fiorei apát alkotása azonban olyan misztikus látomás volt, amely az isteni világrend titkaiba hatolt be. Értelmét kellett vesztenie, mihelyt észérvekkel közelítettek hozzá, és a *tudományos* gondolkodás előfeltételévé tették. Márpedig a XVII. század óta – egyre növekvő mértékben – épp ez történt. A világtörténelem értelmezésének teljességgel tarthatatlan módszere azonban az, amikor az ember szabad teret enged politikai, vallási vagy társadalmi meggyőződéseinek, és a három szakaszt – melyek érvényességét megbolygatni tilos – olyan fejlődésiránnyal ruházza fel, amely kifejezetten az ő álláspontjához vezet, aszerint, hogy az ész uralmát, az emberiséget, a többség boldogságát, a gazdasági fejlődést, a felvilágosodást, a népek szabadságát, a természet meghódítását, a világbékét vagy valami hasonlót tesz évezredek abszolút mércéjévé; a többiek álláspontjáról aztán kimutatja, hogy a helyes utat vagy nem fogták fel, vagy nem követték, holott valójában csak másvalamit akartak, mint ő. „Az életben nyilvánvalóan maga az élet számít, nem pedig annak eredménye" – Goethének ezt *ı.* mondását kellene szembeszegezni minden olyan balga próbálkozással, amely a történelmi forma titkához valamilyen *programmal* kíván közel férkőzni.

Ugyanez a kép jellemző azokra a történészekre is, akik egy konkrét művészettel vagy tudománnyal foglalkoznak – nem felejtve ki ebből a nemzetgazdaságtannal és filozófiával foglalkozókat sem. Magunk előtt látjuk „a" festészetet az egyiptomiaktól (vagy inkább az ősembertől) kezdve az impresszionistákig, „a" zenét Homérosztól, a világtalan dalnoktól Bayreuthig, „a" társadalmi szervezetet a cölöpépítmények lakosaitól a szocializmusig, valamennyit egy töretlenül emelkedő sorban, melynek alapjává a történész egy mindig azonos fejlődéstendenciát tesz; annak

lehetőségét persze senki sem veszi figyelembe, hogy a művészetek korlátozott élettartamúak, hogy egyfajta tájhoz és meghatározott embertípushoz kötődnek, éppúgy a kifejezésmódok is, és hogy ezért az említett történelmi összegzések egy sereg egyedi életpályát és különálló művészetet külsőlegesen olvasztanak egybe, s e művészetekben a név és a mesterségbeli technika bizonyos elemein kívül nincs semmiféle közös vonás.

Valamennyi élő szervezetről tudjuk, hogy életritmusát, alakját, élettartamát, minden egyes életmegnyilvánulását *annak a fajnak a tulajdonságai* határozzák meg, amelyhez tartozik. Senki sem fogja egy ezeréves tölgyről azt feltételezni, hogy most fog csak igazán fejlődésnek indulni. Senki sem várja azt, hogy egy hernyó növekedése – aminek nap mint nap szemtanúja – esetleg évekig tartson. Ilyen esetekben mindenkiben megvan – mégpedig feltétlen bizonyossággal – egy *határérzet,* mely határ a benső forma érzetével azonos. A civilizált emberiség történelmével kapcsolatban viszont a jövőt illetően eluralkodott egyfajta határtalan, minden történelmi, azaz organikus *tapasztalatot* semmibe vevő optimizmus, vagyis az éppen fennálló jelenben mindenki egy egészen egyedülálló, egyenes vonalú „továbbfejlődés” „kezdeteit” véli látni, persze nem tudományos bizonyítást véve alapul, hanem azért, mert ez a szíve vágya. E tekintetben korlátlan lehetőségekkel számolnak – sohasem a természetes véggel – és a pillanatnyi jelenből kiindulva teljességgel naiv fejlődéskonstrukciót vetítenek elénk.

„Az emberiségnek” azonban éppoly kevéssé van célja, ideája, terve, mint amennyire a lepkék vagy az orchideák fajának. „Az emberiség” zoológiai fogalom vagy pedig pusztán üres szó.[15] Hagyjuk, hogy e fantom eltűnjék a történelmi formák témaköréből – és *valódi* formák meglepő gazdagsága tárul majd elénk. Az eleven élet mérhetetlen teljességét, mélységét, mozgalmasságát látjuk, amit eddig vezényszavak, meddő sémák, személyes „eszmények” takartak el. Egy egyenes vonalú világtörténelem egyhangú képe helyett – melyet csak úgy tarthatunk fenn, ha becsukjuk szemünket a tények roppant tömege előtt – hatalmas kultúrák sokaságának színjátékát látom magam előtt; hatalmas kultúrák törnek fel elementáris erővel az anyaföld méhéből, melyhez egész életútjuk során szorosan kötődnek. Ebből az anyaföldből formálják meg a maguk anyagát (az emberiségét), *saját* életüket, akarásukat, érzésüket, *saját* halálukat. Olyan színek, fények, mozgások tűnnek elő, melyeket még sohasem tárt fel a kutató tekintet.

Vannak virágzó és elaggó kultúrák, népek, nyelvek, igazságok, istenek, tájak, éppúgy, ahogy vannak fiatal és vén tölgyek, mandulafenyők, nyíló és hervadó virágok, friss hajtások és elszáradt ágak, zsenge és sárguló levelek is; elaggó „emberiség” azonban nincs. Minden egyes kultúrának rendelkezésére állnak az önkifejezés új lehetőségei, melyek feltűnnek, elérik érett korukat, elhervadnak, és sohasem térnek vissza többé. Sokféle szobrászat, festészet, matematika és fizika van, melyek lényük legmélyéig különböznek egymástól, mindegyik meghatározott élettartamú és önmagában zárt, csakúgy, ahogy mindegyik növényfaj a neki megfelelő módon hoz virágokat és termést, mindegyik a neki megfelelő módon fejlődik ki és pusztul el. E kultúrák mint legmagasabb rendű élőlények fenséges összevisszaságban tenyésznek, mint virágok a mezőn. Ezek – a növényekhez és állatokhoz hasonlatosan – a goethei élő, nem pedig a newtoni holt természethez tartoznak. A világtörténelemben az organikus formák örök megformálódásának és átalakulásának, csodálatos keletkezésének és elmúlásának képét látom. A szaktörténész azonban a világtörténelmet olyan galandféregnek tekinti, amely fáradhatatlanul „toldja magához” a korszakokat.

Az „ókor – középkor – újkor” sor ilyenformán végképp kimerítette lehetőségeit. Bármennyire szögletes, szűk és lapos volt is mint tudományos alapzat, mégis ez volt az az egyedüli, nem teljesen afilozofikus felfogás, amely vívmányaink felsorakoztatásához rendelkezésünkre állt, és az, ami mostanáig világtörténelemmé állt össze, némi eszmei tartalmat e sémának köszönhet; régen elértük már azonban azoknak az évszázadoknak a számát, melyeket e séma alapján *még* egybe lehetett fogni. A történelmi ismeretanyag gyors növekedésével – elsősorban azt az anyagot értve ezen, amely teljes egészében e sémán kívül helyezkedik el – a kép egyre inkább áttekinthetetlen káosszá mosódik. Minden olyan történész, aki nem teljesen vak eziránt, tudja és érzi ezt, és csak azért ragaszkodik mindenáron ehhez az általa egyedülinek ismert sémához, hogy legyen még valami kapaszkodója. A középkor[16] szó, amit Horn professzor 1667-ben talált ki Leydenben, jelenleg egy képlékeny állandóan duzzadó masszára vonatkozik; ennek – merőben kizárásos alapon – az adja a határait, ami már semmiféle praktikával sem kapcsolható a másik két – viszonylag rendezett – csoporthoz. Ékes példája ennek az újperzsa, arab és orosz történelem bizonytalan feldolgozása és értékelése. Elsősorban azt a körülményt nem lehet tovább rejtegetni, hogy ez az állítólagos világtörténelem valójában

kezdettől fogva csak a keleti Mediterráneum területére korlátozódott, később, a népvándorlás korától pedig – ami csupán egy számunkra fontos és éppen ezért erősen túlértékelt jelentőségét tekintve tisztán nyugati esemény, melynek már az arab kultúrához sincs semmi köze –, miután a színtér hirtelen megváltozott, NyugatEurópa középső részére. Hegel teljes naivitással vallotta meg, hogy figyelmen kívül fogja hagyni azokat a népeket, melyek nem illenek bele az ő történelmi rendszerébe. Ez azonban csak becsületes bevallása volt ama módszertani előfeltevéseknek, melyek nélkül egyetlen történész sem boldogul. Ennek alapján tekinthető át valamennyi történelmi munka felépítése. Korunkban valójában a tudományos jó modor kérdésévé vált, hogy az ember mely történelmi fejlődéstendenciákat vesz *komolyan* számításba és melyeket nem. Jó példa erre Ranke.

8

Manapság földrészekben gondolkodunk; ezt csak filozófusaink és történészeink nem tanulták még meg. Ugyan mit jelenthetnek nekünk olyan fogalmak és perspektívák, melyek az egyetemes érvényűség igényével lépnek fel, látókörük azonban mégsem nyúlik túl a nyugateurópai ember szellemi atmoszféráján?

Vizsgáljuk meg ennek alapján legjobb könyveinket! Amikor Platón emberiségről beszél, ezen a görögséget érti, szemben a barbárokkal. Ez teljességgel megfelel az antik élet és gondolkodás történetietlen jellegének, és ezen előfeltétel alapján olyan eredményekhez vezet, melyek helyénvalók és jelentősek *a görögség számára.* Amikor azonban Kant filozofál, például erkölcsi eszményekről, akkor azt tartja, hogy tételeinek érvényessége mindenfajta emberhez, minden korok emberéhez szól. Ezt csak azért nem mondja ki nyíltan, mert számára is és olvasói számára is magától értetődő. Esztétikájában nem Pheidiasz vagy Rembrandt művészetének alapelveit fogalmazza meg, hanem éppen a művészetét, mint olyat. Amit azonban a gondolkodás szükségszerű formáiként rögzít, azok mégis a nyugati gondolkodás szükségszerű formái csupán. Az Arisztotelészre és az ő lényegileg különböző eredményeire vetett egyetlen pillantásnak elégnek kellett volna lennie ahhoz, hogy belássuk, az ő esetében nem egy kevésbé világos, hanem egy más szabású szellem reflektál önmagára. Az orosz gondolkodás számára a nyugati gondolkodás kategóriái éppoly idegenek, mint ennek a kínai vagy a görög gondolkodáséi. Az antik gyökérszavak valódi és maradéktalan felfogása a mi számunkra éppoly lehetetlen, mint az oroszé[17] vagy az indiaié és a modern kínai vagy arab számára, kinek intellektusa egészen más módon formálódott meg, a Bacontől Kantig tartó filozófia értékét pusztán eme kuriózum képezi.

Ez az, ami a nyugati gondolkodónál hiányzik, pedig éppen nála nem volna szabad, hogy hiányozzon; ti. az a belátás, hogy felismerései *történeti* és *viszonylagos* jellegűek, hogy ezek a felismerések *egy egyedüli létezőnek és csakis annak* a kifejeződései; nem tudja, hogy megállapításai csak egy bizonyos körön belül érvényesek, nincs tisztában vele, hogy „megingathatatlan igazságai" és „örök belátásai" éppen csak számára igazak, és csupán az ő világszemlélete alapján örökkévalók, valamint azt sem tudja, hogy ezeken túlmenően azokat az igazságokat és belátásokat is köteles felkutatni, melyeket más kultúrák emberei ugyanolyan

magabiztossággal fejlesztettek ki önmagukból. Mindez hozzátartozik egy jövendőbeli filozófia *teljességéhez*. Csakis ez jelenti a történelem formanyelvének, az *élő* világnak a megértését. Semmiféle maradandó és általános nincs ebben. Nem lesz többé szó *a* gondolkodás formáiról, *a* tragikus alapelvéről, *az* állam feladatáról. Az általános érvényűség mindig is olyan téves következtetés, mikor magunkból következtetünk másokra.

Sokkal aggasztóbbá válik a kép, ha a Schopenhauer utáni modern nyugateurópai szellemiség gondolkodói felé fordulunk, azaz oda, ahol a filozofálás súlypontja az elvont-szisztematikus oldalról a gyakorlati-etikai oldalra helyeződik át, és ahol a megismerés problémájának helyébe az élet problémája (az élet, a hatalom, a cselekvés akarása) lép. A vizsgálódás itt már nem az „ember" eszményi elvonatkoztatására irányul, mint Kantnál, hanem a valóságos emberekre, akik mint civilizálatlan vagy kultúrlények a történeti időben népcsoportokba tömörülve népesítik be a földet; s ennélfogva értelmetlen, ha a legmagasabb rendű fogalmak szerkezetét még most is az ókor – középkor – újkor séma és a vele összefüggő területi korlátozottság határozza meg. Márpedig ez a helyzet.

Vizsgáljuk meg Nietzsche történeti látókörét! A nietzschei fogalmak, mint pl. dekadencia, nihilizmus, minden érték átértékelése, a hatalom akarása, mélyen benne gyökereznek a nyugati civilizáció lényegében, és annak elemzéséhez egyenesen nélkülözhetetlenek; mire támaszkodott azonban Nietzsche e fogalmak megalkotásakor? A rómaiakra és a görögökre, a reneszánszra és az európai jelenre – a (félreértett) indiai filozófiára vetett futó pillantást is ideértve –, röviden: az ókor – középkor – újkor sémára. Szigorúan véve sohasem sikerült neki e sémából kikeverednie; mint ahogy kora többi gondolkodójának ugyanolyan kevéssé.

Milyen kapcsolatban áll akkor a „dionüszoszi" fogalma mondjuk a Konfucius korabeli nagy műveltségű kínai vagy egy mostani amerikai lelki életével? Mit jelent az emberfölötti ember típusa például az iszlám világ számára? Mit jelentenek vajon az ind és az orosz lelkiség számára az olyan fogalmak, melyek alakító ellentétek – mint pl. természet és szellem, pogányság és kereszténység, antik és modern? Mi köze van Tolsztojnak a „középkorhoz", Dantéhoz, Lutherhoz? – annak a Tolsztojnak, aki a Nyugat egész eszmevilágát lelke legmélyéből elutasította? Mi köze van egy japánnak a „Parsifal"-hoz és a „Zarathustrá"-hoz vagy egy indiainak Szophoklészhoz? És Schopenhauer, Comte, Feuerbach, Hebbel, Strindberg gondolatvilága talán átfogóbb? Pszichológiájuk egésze – minden arra

irányuló szándék ellenére, hogy érvényessége az egész világra kiterjedjen – nem tisztán nyugati értelemben jelentős? A nőkérdés Ibsen által feldolgozott problematikája, mely az egész „emberiség" érdeklődésére számot tart, ugyancsak komikusan hatna akkor, ha a híres Nóra helyébe – vagyis egy olyan nyugateurópai nagyvárosi asszony helyébe, kinek szellemi látóköre nagyjából megfelel annak a nőnek, aki évi két-hatezer márkáért bérel lakást, és protestáns neveltetésben részesült – mondjuk Caesar nejét avagy Madame de Sévignét, esetleg egy japán nőt vagy egy tiroli parasztasszonyt tennénk. Hiszen magának Ibsennek a szellemi látásmódja is olyan, mint amilyen a közelmúlt és a jelen nagyvárosaiban élő középosztályé! Konfliktusainak szellemi előföltételei úgy 1850 táján értek meg, s az 1950-es éveket aligha fogják túlélni; e konfliktusok nem azonosíthatók sem a nagyvilág, sem pedig az alsóbb néptömegek konfliktusaival, nem is beszélve a nem európai lakosú városok konfliktusairól.

Mindezek térhez és időhöz kötött értékek, melyek legnagyobbrészt épp a nyugateurópai típusú nagyvárosok jelenlegi értelmiségére korlátozódnak; világtörténelmi vagy „örök" értékeknek viszont a legkevésbé sem mondhatók. S ha ezek az értékek Ibsen és Nietzsche nemzedéke számára mégoly lényegesek is, a „világtörténelem" szó jelentését épp akkor értik félre, amikor a modern érdeklődési körön kívül eső tényezőket ezen értékeknek alárendelik, ezekhez képest lebecsülik vagy pedig teljesen figyelmen kívül hagyják; a világtörténelem szó értelme ugyanis nem a válogatást, hanem a teljességet tükrözi. Amit eddig a Nyugat a tér, az idő, a mozgás, a szám, az akarat, a házasság, a tulajdon, a tragikus és a tudomány problémáiról kimondott vagy elgondolt, az hiányos és bizonytalan, mivel mindenkor arra törekedtek, hogy a kérdés *egyedüli,* kizárólagos megoldására bukkanjanak rá; ehelyett azonban azt kellett volna inkább belátni, hogy sokan kérdeznek, s a válaszok is sokfélék; hogy minden egyes filozófiai kérdés csak annak a vágynak a leplezése, hogy tulajdonképpen arra kapjon határozott választ, ami a kérdésben már eleve benne foglaltatik; azt kellett volna belátni, hogy egy kor nagy kérdéseit soha nem lehet elég relatívvá tenni ahhoz, hogy megfogalmazhassuk őket, és hogy ennélfogva *történetileg behatárolt megoldások egész sorát* kell feltételeznünk; a végső titkok pedig – ha kikapcsolunk minden saját értékmércét – ezek *összegző áttekintése* révén tárulnak csak fel. Az, aki valódi emberismerettel rendelkezik, nem ismer abszolút igaz vagy abszolút hamis álláspontot.

Olyan súlyos problémák esetében, mint amilyen az idő vagy a házasság problémája, nem elégíti ki az, hogy csupán a személyes tapasztalathoz, valamely benső hanghoz, a rációhoz forduljon, az elődök vagy a kortársak véleményét vizsgálja. így tapasztalataink pusztán csak arról lesznek, ami igaz a kérdező számára s ama kor számára, melyben él, ez azonban még korántsem minden. Különböző kultúrák jelenségei különböző nyelveken beszélnek, s az igazság sem ugyanaz mindenkinek. A gondolkodó fő vagy mindet érvényesnek tekinti, vagy egyiket sem.

így értjük majd meg azt, hogy a nyugati világkritikát milyen mértékben lehet bővíteni és elmélyíteni, s rájövünk arra is, hogy az embernek mennyi mindenre kell még odafigyelnie – túllépve Nietzschének és kora nemzedékének ártatlan relativizmusán -; milyen kifinomult formaérzékre, a pszichológiai felismerés milyen fokára kell eljutnia, mennyire mentesnek és függetlennek kell lennie a gyakorlati érdekektől, s látókörét mennyire nem szűkíthetik korlátok ahhoz, hogy elmondhassa: megértette a világtörténelmet, *a világot mint történelmet.*

9

Mindezen formákkal, melyek önkényesek, szűk terepen mozognak, kívülről származnak, melyeknek az önös vágyak parancsolnak, s melyeket ráerőszakoltak a történelemre, én a világtörténelmi folyamat természetes, „kopernikuszi" alakját állítom szembe; ez a világtörténelemhez szervesen hozzátartozik, és csupán az elfogulatlan szemlélődő számára tárul fel.

Gondoljunk Goethére! Amit ő *élő természetnek* nevezett, az pontosan az, amit én a szó legtágabb értelmében vett világtörténelemnek, *a világnak mint történelemnek* tekintek. Goethe, aki művészként újból és újból az életet, az életalakzatok fejlődését, a létrejövő, nem pedig a létrejött világot formálta meg – miként ezt a „Wilhelm Meister" és a „Költészet és valóság" című művei is mutatják – gyűlölte a matematikát. Nála a mechanizmusként, illetve organizmusként felfogott? világ, a holt és az élő természet, a törvény és az alakzat állt szemben egymással. Minden egyes sor, amit természetbúvárként írt le, arra irányult, hogy a létrejövő alakzatot, a „kialakult, elevenen fejlődő formát" jelenítse meg. Beleérzés, szemlélés, összehasonlítás, közvetlen benső bizonyosság, egzakt érzéki fantázia – ezek voltak azok az eszközök, melyekkel a mozgó jelenség titkának közelébe akart férkőzni. *És egyáltalában véve a történelemkutatás eszközei is éppen ezek;* nincs más eszközünk. Ez az *isteni* meglátás mondatta vele a valmyi csata estéjén a tábortűz mellett az alábbiakat: „Itt és most a világtörténelem új szakasza kezdődik, és elmondhatjátok, hogy a pillanat részesei voltatok." Egyetlen hadvezér, diplomata – a filozófusokról nem is szólva – sem érezte ily közvetlenül a történelmet. Ez a legmélyebb megállapítás, amit a történelem valamely jelentős eseményéről még közvetlenül a megvalósulás pillanatában valaha is mondtak.

S ahogy Goethe a növényi formának a levélből való kibomlását, a gerincesek kialakulását, a földtani rétegek képződését – *vagyis nem a természeti kauzalitást, hanem a természetben rejlő sorsot* – nyomon követte, úgy bontjuk ki majd az érzékileg adott egyediségek teljességéből az emberi történelmet, annak periodikus szerkezetét, *organikus logikáját.*

Az embert egyébként a földfelszín élő szervezetei közé szokták sorolni – teljes joggal. Testi felépítése, természetes funkciói, egész érzéki megjelenése; mindezek révén egy nagyobb egységhez tartozik. S csupán e vonatkozásban tesznek kivételt – mindazon rokonság és hasonlóság ellenére, amely egyrészt az oly mélyen átérzett és egyben minden kor

lírájának örökkön témául szolgáló növényi és emberi sors, másrészt pedig az ember történelme és egyéb magasabb rendű élőlények sorsa – tenger sok állatmese, monda és történet témája – között fennáll. Tegyünk összehasonlítást *e helyütt,* mégpedig olyképpen, hogy az emberi kultúrák világa szabadon és mélyen hasson képzelőerőnkre, s ne úgy, hogy azt egy előre megalkotott sémába kényszerítjük; ha az „ifjúság", „növekedés", „virágkor", „hanyatlás" szavakban – melyeket mostanáig (és manapság jobban, mint valaha) rendszerint olybá vettek, mint szubjektív értékelések és a legmesszebbmenőkig személyes (társadalmi, morális vagy esztétikai irányultságú) érdeklődés kifejeződését – végre-valahára organikus állapotok objektív kapcsolatait látjuk; továbbá, ha az antik kultúrát önmagában lezárt jelenségnek vesszük, és mint az antik lélek megtestesülését és kifejeződését az egyiptomi, indiai, babiloni, kínai és nyugati kultúra mellé állítjuk; ha e magasabb rendű egyediségek változó sorsában a tipikusát, a véletlenek kaotikus sokaságában pedig a szükségszerűséget keressük – akkor végre magunk előtt fogjuk látni azt, ahogy a világtörténelem képe kirajzolódik, mégpedig úgy, ahogyan az számunkra, a Nyugat gyermekei számára és csakis a mi számunkra természetes.

10

Térjünk vissza szűkebb feladatunkhoz; morfológiailag ebből a perspektívából kell meghatároznunk a nyugateurópai és amerikai helyzetet – elsősorban 1800 és 2000 között. Rögzítenünk kell e korszaknak a nyugati összkultúrában elfoglalt kronológiai helyét, életrajzi szakaszként felfogott értelmét – amely valamilyen formában minden egyes kultúrában szükségképpen fellelhető –, politikai, művészi, szellemi és társadalmi formanyelvének organikus és szimbolikus jelentőségét.

Egy összehasonlító vizsgálódás alapján az adódik, hogy e korszak „egyidejű" a hellenizmussal, s különösképpen az pillanatnyi csúcspontja – a világháború –, ami tulajdonképpen a hellenisztikus korból a római korba való átmenetnek felel meg. A *rómaiak* – ez a mély valóságérzékkel felruházott, a szellem sziporkáit nélkülöző, barbár, fegyelmezett, praktikus, protestáns, *poroszos* nép, számunkra, akik rá vagyunk utalva az összehasonlításokra, egyben mindig saját jövőnk megértésének kulcsát is kezünkbe adják. *Görögök és rómaiak – az δ példájuk által különül el egymástól az a sors, ami számunkra már végbement, attól, ami még előttünk áll.* Az „ókori" világban ugyanis már régebben is láthattunk és látnunk is kellett volna egy olyan fejlődéstendenciát, mely egyúttal tökéletes mása a nyugateurópai fejlődésnek; a felszín minden apró részletében különbözik ugyan tőle, ama benső törekvés szempontjából azonban, amely e nagy organizmust a beteljesedés felé hajtja, tökéletesen azonos vele. Pontról pontra saját valóságunk állandó *alter ego*-kat találhattuk volna meg benne, kezdve a „trójai háborútól" és a keresztes hadjáratoktól, Homéroszon és a „Nibelung-ének"-en, a dór művészeten és a gótikán, a dionüszoszi mozgalmon és a reneszánszon, Polükleitoszon és Sebastian Bachon, Athénon és Párizson, Arisztotelészen és Kanton, Alexandroszon és Napóleonon át egészen a mindkét kultúrát egyaránt jellemző világvárosi korszakig és imperializmusig.

Az antik történelem értelmezését azonban – mely ezen egybevetés előfeltételéül szolgált – mindig is roppant egyoldalúan, külsőlegesen, részrehajlóan és szűklátókörűén fogtuk fel. A feladatot túlságosan is félvállról vettük, mivel úgy éreztük, hogy „az ókoriakkal" igen közeli rokonságban állunk. Az a veszély, ami az ókorkutatás egészét fenyegeti, *a felszíni* hasonlóságban rejlik, amint a kutatás a felfedezések mesteri tökéllyé fejlesztett rendszerezésének és meghatározásának területéről átlép a lelkiség

értelmezésének világába. Ideje volna már végre-valahára túljutni azon a régi és nagy tekintélynek örvendő előítéleten, mely szerint az antik világ azért áll hozzánk bensőleg közel, mert mi az antikvitásnak állítólag tanítványai és követői vagyunk, holott valójában csupán rajongói voltunk. A XIX. század vallásfilozófiai, művészettörténeti, társadalomkritikai munkásságának egésze nem azért kellett, hogy megtanuljuk végre érteni Aiszkhülosz drámáit, Platón tanait, Apollónt és Dionüszoszi, az athéni államot és a cezarizmust – mindettől még igen távol állunk –, hanem azért, hogy ezáltal érezzük meg végre azt, hogy mily mérhetetlenül távoli és idegen tőlünk bensőleg mindez – idegenebb talán, mint a mexikói istenek és az indiai építészet.

A görög-római kultúráról kialakított véleményünk mindig két szélsőség között mozgott, ám ezen „álláspontok" mindegyikének látóterét már előre – és kivétel nélkül -meghatározta az ókor – középkor – újkor séma. Az egyik csoportba közgazdászok, politikusok, jogászok, vagyis főleg közéleti emberek tartoznak; szerintük a „kortárs" emberiség fejlődése már-már mesébe illő, e fejlődést ők igen nagyra értékelik, s ehhez mérnek aztán mindent, ami korábban volt. Nincs egy olyan modern párt sem, amely saját alaptételeiből kiindulva ne értékelte volna már Kleónt, Mariust, Themisztoklészt, Catilinát és a Gracchusokat. A másik csoport művészekből, költőkből, filológusokból és filozófusokból áll, akik a már említett jelenben nem érzik magukat otthon, ezért felvesznek egy legalább annyira abszolút vonatkoztatási pontot valamely tetszőleges múltban, s aztán ebből kiindulva ítélik el – nem kevésbé dogmatikus módon – a jelenkort. Az egyik csoport a görögségben egy „még nem"-et lát, a másik pedig a modern korban egy „már nem"-et pillant meg, mindkettőnél meghatározó azonban az a történelemfelfogás, amely e két korszakot egyenes vonalúan kapcsolja egymáshoz.

Faust két lelke ölt testet ebben az ellentétben. Az első álláspontban rejlő legfőbb veszély az intelligens felületesség. Kezükben egy marék társadalmi, gazdasági, politikai és fiziológiai ténnyé silányul mindaz, ami valaha az antik kultúra, illetve az antik lélek visszfénye volt. A maradék pedig a „másodlagos következmény", a „reflexió", a „kísérőjelenség" jellegét ölti magára. Könyveikben még csak utalásszerűén sem említik meg az aiszkhüloszi kórus mitikus súlyát, a legősibb szobrászat óriás erejét, a dór oszlopot vagy az apollóni kultúra izzó atmoszféráját, de még a római császárkultusz mélységeiről sem esik szó. A másik csoportban elsősorban

megkésett romantikusok verődnek össze – ilyen volt legutóbb a három bázeli professzor, Bachofen, Burckhardt és Nietzsche –; ők beleesnek a minden ideológiát fenyegető csapdába. Szinte belevesznek egy olyan ókor felhőrégióiba, mely csupán saját filológiai érzékenységüket tükrözi vissza. Az ókori irodalom fennmaradt töredékeire hagyatkoznak, ezt tartják az egyetlen méltó tanúbizonyságnak – noha egyetlen kultúrát sem képviseltek még írói oly tökéletlenül, mint éppen ezt.[18] Az első csoport túlnyomórészt a jogi emlékek, feliratok és pénzek száraz forrásanyagára támaszkodik – vagyis arra, amit különösképp Burckhardt és Nietzsche mélyen megvetett (saját maguknak is kárt okozva) –, és a fennmaradt, gyakran csak minimális igazság-és valóságelemeket tartalmazó irodalmat aztán ennek rendelik alá. így e két csoport már a kritikai alapok miatt sem veszi egymást komolyan. Nincs tudomásom arról, hogy Nietzsche és Mommsen akár a legcsekélyebb figyelemre méltatta volna egymást.

Egyikőjük sem jutott el a belátás ama fokára, melynek alapján ez az ellentét megszűnt volna, holott erre meglett volna a lehetőség. Itt bosszulta meg magát az, hogy az okság elvét a természettudományból a történeti kutatás területére is átvitték. Az ember öntudatlanul is egy olyan pragmatista felfogáshoz jutott el, mely a fizikai világképet felületesen lemásolta, azonban a történelem egészen más jellegű formanyelvét nem tudta feltárni, pusztán elfedni és összezavarni. Mikor azzal próbálkoztak, hogy ezt a hatalmas történelmi masszát elmélyült és rendszerező felfogásnak rendeljék alá, nem tudtak jobbat kitalálni, mint azt, hogy a jelenségek egy csoportját elsődlegesnek vagy oknak tekintsék, a többit pedig ennek megfelelően másodlagosnak, következménynek vagy okozatnak. Nemcsak a pragmatikusuk, hanem a romantikusok is ehhez a módszerhez nyúltak. A történelem *saját* logikája nem tárult fel álmodozó pillantásuk előtt, ugyanakkor egy benső szükségszerűség rögzítésének igénye – mely szükségszerűség meglétét *érezték* – túlságosan is erős volt ahhoz, hogy a történelemnek ne fordítsanak kedveszegetten hátat, mint Schopenhauer tette.

11

A legegyszerűbben azt mondhatjuk, hogy az antikvitást kétféle módon szoktuk szemlélni: materialisztikus és ideologisztikus módon. Az első esetben azt állítják, hogy a mérleg egyik serpenyőjének az emelkedése okozza a másik süllyedését, és ezt aztán azzal bizonyítják, hogy kivétel nélkül mindig így fest a helyzet, ami – meg kell hagyni – kétségkívül csattanós bizonyíték. Megvan tehát az ok és az okozat, éspedig úgy, hogy – magától értetődően – a társadalmi, szexuális vagy legfeljebb a tisztán politikai tények képezik az okokat, a vallási, szellemi és művészeti tények pedig mint okozatok szerepelnek (ha a materialista ez utóbbiakat egyáltalában ténynek tekinti). Az ideológusok viszont ugyanilyen egzaktsággal bizonyítják be azt, hogy a mérleg egyik serpenyőjének emelkedése a másik süllyedéséből következik. Elmerülnek a kultuszokban, misztériumokban, szokásokban, a költemények és a verssorok titkaiban, és a banális mindennapi életet – a földi tökéletlenség e kellemetlen következményét – még pillantásra is alig-alig méltatják. Az oksági láncolatot mereven szem előtt tartva mindkét párt azt bizonygatja, hogy a dolgok valódi összefüggését a másik nyilvánvalóan nem látja vagy nem akarja látni, és az egész olyan gyalázkodásba torkollik, melyben egymást vak, földhözragadt, ostoba, hóbortos vagy léha csodabogárnak vagy pedig szürke nyárspolgárnak nevezik. Az ideológus holtra válik, ha valaki komolyan veszi a görögök pénzügyi problémáit, és a delphoi jósda mély értelmű jövendölései helyett azokról az átfogó pénzügyi műveletekről beszél, melyeket a jósda papjai végeztek az ott felhalmozott kincsekkel. A politikus ezzel szemben elnézően mosolyog azokon, akik lelkesedésüket az attikai epheboszok szent formuláira és ruházatukra fecsérlik, ahelyett, hogy egy csomó modern jelszóval megtűzdelt könyvet írnának az ókori osztályharcokról.

Az egyik típus előképe már Petrarca alakjában fellelhető; ez a típus hozta létre Firenzét és Weimart, a reneszánsz fogalmát és a nyugati klasszicizmust. A másik a XVIII. század közepe – vagyis egy civilizált, gazdasági-nagyvárosi politika kialakulása – óta lelhető fel, tehát első ízben Angliában (Grote). Alapjában véve a művelt (kultiviert) és a civilizált ember felfogása kerül itt szembe egymással, mely ellentét túl mély és túl emberi ahhoz, hogy éreztesse vagy egyáltalán meghaladja *mindkét* álláspont fogyatékosságát.

Egy vonatkozásban a materializmus is idealista módon jár el. Anélkül, hogy tudta vagy akarta volna, meglátásait a materializmus is vágyaitól tette függővé. Tény és való, hogy a legkitűnőbb szellemek kivétel nélkül mély tisztelettel hajoltak meg az antikvitás előtt, és ebben az egyetlen esetben lemondtak a korlátlan kritikáról. Az antikvitás szabad és elfogulatlan tanulmányozásának mindig akadályát képezte egyfajta, szinte vallásos színezetű, félő tisztelet, s ez az eredményeket is elhomályosította. Arra, hogy egy kultúra egy másik kultúra emlékét ily szenvedélyesen tisztelte volna, nincs más példa a történelemben. E vallásos tisztelet megnyilvánulása az is, hogy a reneszánsz óta az ókor és az újkor között eszményi kapcsolatot létesítettünk, ami átível a „középkoron", vagyis több mint egy évezred kevéssé becsült, csaknem megvetett történelme fölött. Mi, nyugat-európaiak, „az ókor" oltárán áldoztuk fel saját művészetünk tisztaságát és önállóságát, amennyiben csak úgy mertünk alkotni, hogy közben egy oldalpillantást vetettünk a „magasztos példaképre"; a görögökről és a rómaiakról alkotott képünkbe mindig azt vittük, azt *éreztük bele,* aminek saját lelkünk mélyén híján voltunk, vagy amiben reménykedtünk. Egy szép napon elmeséli majd nekünk valamely tehetséges lélekbúvár e végzetes illúzió történetét, vagyis azt, hogy a gótika kora óta mi mindent tiszteltünk ókorként. Nem sok feladvány van, ami tanulságosabb volna a nyugati lélek benső megértése szempontjából – kezdve III. Ottó császárral, a Dél legelső áldozatával s végezve Nietzschével -mint ez.

Goethe itáliai utazása során lelkesedéssel szól Palladio épületeiről, melyeknek fagyos akadémizmusához manapság igen szkeptikusan viszonyulunk. Majd Pompejit látván leplezetlen bosszúsággal beszél a „különös, félig-meddig kellemetlen benyomásról". Mindaz pedig, amit a paestumi és segestumi templomról, a görög művészet remekműveiről mond, zavarról tanúskodik és semmitmondó. Abban a pillanatban, amikor a maga teljes testi valóságában tárult fel előtte az ókor, akkor nyilvánvalóan nem ismert rá. De ugyanígy járt mindenki. Óvakodtak attól, hogy sok antik emléket lássanak, és így mentették meg a róla kialakult benső képet. „Antikvitásképük" egy olyan életeszmény hátteréül szolgált, melyet valójában ők maguk alkottak, és saját vérükkel tápláltak; önnön világérzésük gyűjtőedénye volt ez, nem más, mint fantom, bálvány. Azok a vakmerő ábrázolások, melyekben Arisztophanész, Juvenalis és Petronius az antik nagyvárosi életformát, vagyis a déli szennyet, a csőcseléket, a lármát,

az erőszakot, az örömifjakat és kéjhölgyeket, a falloszkultuszt és a császári orgiákat festi le, fllozófuskörökben, valamint a költők összejövetelein igen nagy lelkesedést váltanak ki – a mai világvárosokban ugyanezt a valóságot már sopánkodva és fintorogva kerülik el. „Rossz dolog városokban élni; túl sok ott a szerelemre éhes.” Im-igyen szóla Zarathustra. Meghatódnak, látván, hogy a rómaiaknak mennyi érzékük volt az államügyekhez, de megvetik azt, aki a jelenkorban nem fordul el teljes mértékben a közügyektől. Létezik a szakértőknek egy olyan fajtája, akikre a tóga és a gérokk, a bizánci cirkusz és az angol sportpálya, az ókori alpesi utak és a transzkontinentális vasutak, a háromsorevezős görög gályák és a gyorsgőzösök, a római lándzsák és a porosz bajonettek közötti különbség – ideértve magát a Szuezi-csatornát is, aszerint, hogy azt egy fáraó vagy pedig egy modern mérnök építette-e meg – olyan mágikus hatást gyakorol, hogy az egészen biztosan tévútra viszi az elfogulatlan pillantást. Valamely gőzgépre csak akkor tekintenének úgy, mint az emberi szenvedély szimbólumára és a szellemi energia kifejeződésére, ha azt Alexandriai Hérón találta volna fel. Valóságos istenkáromlásként hangzik, ha az ember a Pessinus-hegyi *magna mater deorum* kultusza helyett a római központi fűtésről és könyvelésről beszél.

A másik csoport viszont *kizárólag* ezt látja. Úgy vélik, hogy teljes egészében kimerítik e számunkra oly idegen kultúra lényegét akkor, ha a görögöket minden további nélkül velünk azonosnak tekintik, és mikor következtetések levonására kerül sor, egybevetéseik mindig oly körön belül mozognak, mely az antik lelket még csak nem is érinti. Halvány sejtelmük sincs arról, hogy az olyan szavak, mint pl. „köztársaság”, „szabadság”, „tulajdon” annyira más dolgokat jelölnek az antikvitásban és minálunk, hogy ezeket a legcsekélyebb benső rokonság sem fűzi össze. Gúnyolódnak a Goethe korabeli történészeken, akik mikor megírják az ókor történetét, egyben saját politikai eszményeiket is őszintén kifejtik, hiszen Lükurgosz, Brutus, Cato, Cicero és Augustus nevének felmagasztalásával vagy elmarasztalásával voltaképpen saját személyes lelkesedésüknek adnak hangot; de ők, a gúnyolódok is képtelenek arra, hogy akár csak egyetlen olyan fejezetet megírjanak, mely ne árulkodna arról, hogy reggeli újságjuk melyik párt álláspontját képviseli.

Végső soron azonban egyre megy, hogy az ember a múltat Don Quijote vagy Sancho Panza szemével nézi-e; mindkettő tévútra vezet. Végeredményben valamennyi irányzat vette magának a bátorságot ahhoz,

hogy az antikvitásnak azt a fejezetét állítsa előtérbe, amely saját szándékaiknak adott esetben a leginkább megfelelt – így Nietzsche a Szókratész előtti Athént, a nemzetgazdászok a hellenisztikus kort, a politikusok a köztársaságkori Rómát, a költők pedig a császárkort.

Persze nem arról van szó, mintha a vallási vagy művészeti jelenségek eredendőbbek lennének, mint a társadalmi és a gazdasági jelenségek, vagy éppen fordítva. Annak számára, aki – túl *minden* személyes érdeklődésen, bármilyen legyen is az – kialakította magában a dolgok szemlélésének abszolút szabadságát, annak semmiféle függőség vagy elsőbbség, semmilyen oksági viszony, fontossági vagy értékkülönbség nem létezik. Az egyes tények súlyát egyszerűen e tények formanyelvének kisebb vagy nagyobb mértékű világossága és ereje, szimbolikájuk erőssége adja meg – túl jón és rosszon, túl minden fenséges vagy sekélyes vonáson, túl a Hasznos és az Eszményi világán.

12

A Nyugat alkonya, így szemlélve, nem kevesebbet jelent, mint *a civilizáció problémáját.* Ez minden magasabb történelem egyik alapkérdése. Mi a civilizáció, ha úgy ragadjuk meg, mint valamely kultúra organikus-logikus következményét, annak beteljesülését és lezárulását?

Valamennyi kultúrának megvan ugyanis *a maga* civilizációja. E két szót, melyeket eddig bizonyos meghatározatlan – többé-kevésbé etikai jellegű – különbség jellemzésére használtunk, első ízben most alkalmazzuk periodikus értelemben, úgy, mint egy szigorúan szükségszerű, *szerves egymásutániság* kifejezéseit. A civilizáció egy kultúra elkerülhetetlen *sorsa.* Most jutottunk el arra a csúcsra, ahonnan kiindulva megoldhatók a történelmi morfológia legvégső és legnehezebb kérdései. A civilizáció az a *legkülsőlegesebb* és *leginkább művi* állapot, melynek elérésére az emberiségnek egy magasan fejlett fajtája egyáltalában képes. A civilizáció – lezárulás; valahogy úgy, ahogyan a létrejövőt a létrejött, az életet a halál, a kibontakozást a megmerevedés követi, ahogyan a gyermeki lelkiségre – miként az a dór és a gótikus művészetben kifejeződik – a szellemi aggkor következik, ahogyan a tájra a kőből épített és megkövesedő világváros borul. A civilizáció a visszavonhatatlan *vég,* amely benső szükségszerűségtől hajtva újból és újból beköszönt.

Csak így érthetjük meg a rómaiakat, mint a görögök *követőit.* Csak így kerül a késő antikvitás kellő megvilágításba, ami fényt derít annak legmélyebb titkaira is. Mi mást jelentsen ugyanis az – aminek vitatása csak üres szavakon való lovaglás lenne –, hogy a rómaiak barbárok voltak, mégpedig olyan barbárok, akik egy nagy fellendülést nem megelőztek, hanem éppenséggel lezártak? A lélektelen, a filozófiának és a művészeteknek híján levő, a brutalitásig menően saját fajtájukhoz húzó rómaiak – akik se nmire sincsenek tekintettel, és csakis a kézzelfogható sikert tartják szem előtt – valahol a görög kultúra és a Semmi között helyezkednek el. Csupán a gyakorlatra szorítkozó képzelő-erejük olyan sajátosság, melyet Athénban az ember hiába keresne; jól mutatja ezt, hogy rendelkezésükre állt ugyan egy szakrális jog, amely az istenek és az emberek közötti kapcsolatokat éppúgy kormányozta, mint a magánszemélyek közötti viszonyokat – de nincs egyetlen valódi római monda, mely az istenekről szi'lna. Görög lélek és római intellektus – igen, ebben különbözik egymástól kultúra és civilizáció. És ez nemcsak az

antikvitásra érvényes; a határozott, teljességgel antimetafizikus embernek ez a típusa újból és újból felbukkan. Az ő kezükben van valamennyi késői kor szellemi és anyagi sorsa. Ők valósították meg a babiloni, egyiptomi, indiai, kínai és római imperializmust. Ily korszakokban érlelődik végleges világhangulattá a buddhizmus, a sztoicizmus és a szocializmus; ezekben megvan az a képesség, hogy az elaggott emberiséget annak teljes mivoltában újfent hatalmukba kerítsék és megváltoztassák. A *tiszta* civilizáció mint történelmi folyamat lényege: a szervetlenné vált, elsorvadt formák lépcsőzetes *leépülése.*

A kultúrából a civilizációba való átmenet az antikvitásban a IV., Nyugaton pedig a XIX. században megy végbe. Ettől kezdve a nagy szellemi döntések nem a „széles földkerekségen" mennek végbe – mint például az orphikus mozgalom vagy a reformáció idején, amikor végeredményben egyetlen aprócska falu sem számított egészen jelentéktelennek –, hanem három vagy négy világvárosban, melyek a történelem egész tartalmát magukba szippantják; azok a tájak és területek pedig, melyek mintegy körülvesznek egy kultúrát, e városokkal szemben a vidék (Provinz) rangjára süllyednek le, s mindössze az lesz a feladatuk, hogy a világvárosokat – bennük a magasabb emberiség maradványait – ellássák. *Világváros és vidék* – a civilizációk e két alapfogalmával a történelemnek egy egészen új formaproblémája tűnik fel; ezt a problémát mi, jelenleg élők épp korunkban éljük át, anélkül azonban, hogy ennek teljes horderejét akár csak a legcsekélyebb mértékben is felfogtuk volna. A világ helyett egy *várossal,* egy *ponttal* van dolgunk, melyben messzi tájak egész élete összpontosul, miközben a többi elsorvad; zárt formátumú, a földdel együtt növekvő népek helyett egy újnomád, egy parazita tűnik fel, a nagyvárosi lakos, az alaktalanul hullámzó tömegben fellépő, tradíciókat nélkülöző, vallástalan, intelligens és terméketlen tényember, aki mély ellenérzéssel viseltetik a földművesnéppel és annak legmagasabb rendű alakjával, a vidéki nemessel szemben, ami tehát hatalmas lépés a szervetlen világ, a vég felé – mit jelent mindez? Franciaország és Anglia már megtette e lépést, Németország pedig épp most készül megtenni. Szürakuszait, Athént és Alexandriát Róma követte; Madridot, Párizst és Londont pedig Berlin és New York követi. Hatalmas területek sorsa az, hogy vidékké váljanak, ha nincsenek e városok valamelyikének kisugárzási körén belül úgy, mint annak idején Kréta és Makedónia, manapság pedig a skandináv Észak.[19]

Az a harc, melyet annak idején – metafizikai, kultikus vagy dogmatikus fogantatású világproblémák talaján – egy koreszme kialakításáért folytattak, a földművelő nép (nemesség és papság) mélyen a talajban gyökerező szelleme, valamint a korai dór és gótikus időszak régi, kicsiny és híres városkáinak „világi", patrícius szelleme között zajlott le. Hasonlók voltak a Dionüszosz-vallás körül kirobbant harcok – pl. a sziküóni Kleiszthenész zsarnoksága idején[20] –, illetve a reformáció kori küzdelmek a német birodalmi városokban és a hugenotta háborúk. S ahogy a falusi táj fölött végül is győzedelmeskedtek e városok – a tisztán városi világtudat már Parmenidésznél és Descartes-nál megjelenik –, ugyanúgy diadalmaskodott őfelettük a világváros. Minden késői kor ezen a szellemi folyamaton megy keresztül, az iónoknál éppúgy, mint a barokk korszak esetében. Ezek a kultúrvárosok – Firenze, Nürnberg, Salamanca, Brugge, Prága – manapság éppúgy provincializálódnak, mint a hellenisztikus korban – melynek kezdetén egy mesterséges, az anyaföldtől idegen nagyváros, Alexandria megalapítása áll –, és a világvárosi szellemmel szemben reménytelen belső ellenállást fejtenek ki. A világváros a „haza"[21] helyett a kozmopolitizmust, a hagyomány és a természetesség iránti tisztelet helyett a hűvös tényérzéket, az állam helyett a „társadalmat", a természetes jogok helyett a kivívott jogokat, végül pedig a tudományos vallástalanságot, mint a szív korábbi vallásosságának kövületét jelenti. A rómaiak a tekintetben, hogy a *pénzt* szervetlen, elvont nagyságnak tekintik – melynek immáron a termékeny föld gondolatához, illetve a puszta létfenntartás értékeihez fűződő valamennyi kapcsolata megszakadt – felülmúlják a görögöket. S ettől kezdve válik egy valamirevaló világnézet egyúttal *pénzkérdéssé is*. A vagyon nem Khrüszipposz görög, hanem Cato és Seneca késő római sztoicizmusának az előfeltétele,[22] továbbá nem a XVIII., hanem inkább a XX. század szociál-etikai felfogása az – már amennyire e felfogás egy hivatásszerű (és jövedelmező) agitáción túlmenően valóságossá akar válni –, ami a milliomosok szája íze szerint való. A világváros nem a néphez, hanem a tömeghez kötődik. A tömeg minden hagyománnyal szembeni értetlensége, mellyel voltaképpen a *kultúra* (vagyis a nemesség, az egyház, a kiváltságok, a dinasztia, a művészetekben a konvenciók, a tudományban pedig a megismerés lehetőségének határai) ellen lép fel, a paraszti ravaszságot legyűrő éles és hűvös intelligenciája, egészen új értelemben vett naturalizmusa, amely minden szexuális és társadalmi jelenséggel kapcsolatban – Szókratészon és Rousseau-n is messze túlhaladva -az

ősemberre jellemző ösztönökig és állapotokig lép vissza, továbbá a *panem et circenses* elve, melyet manapság a bérharc és a sportpálya formájában látunk viszont – mindez a végérvényesen lezáruló kultúrára, vagyis az emberi létezésnek arra az egészen új, késői és kilátástalan, egyúttal azonban elkerülhetetlenül bekövetkező formájára jellemző, amely ellenpólusa a vidéknek.

Ez az, amit *észre kell venni* – de nem a pártember, az ideológus vagy a korához alkalmazkodó moralista szemével, azaz valamely „álláspont" szemszögéből, hanem – ha korunk nagy válságát valóban meg akarjuk érteni – olyan időtlen magasságból, ahonnan a pillantás évezredek történelmi formavilágát fogja át.

Kiemelkedő fontosságú szimbólum számomra az, hogy Rómában, ahol a triumvir Crassus korlátlan hatalmú te-lekspekuiáns volt, a római nép – amely valamennyi feliraton dicshimnuszokat zengett magáról, s akiktől a messzi távolban gallok, görögök, parthusok és szírek rettegtek – sötét külvárosok[23] négyemeletes bérkaszárnyáiban élt, végtelen nyomorúságban, s a katonai terjeszkedés sikereit vagy közömbösen, vagy pedig a sporteseményeknek kijáró érdeklődéssel szemlélte; ugyanilyen szimbólum számomra az is, hogy a régi római nemesség nagy családjainak tagjai közül jó néhánynak – a keltákat, a samnisokat és a Hannibált legyőzők leszármazottainak – el kellett hagynia az ősi házat, és nyomorúságos bérlakásokban kellett meghúzódnia, csak azért, mert nem vettek részt a fékevesztett nyerészkedésben; vagy szimbólum például az, hogy míg a Via Appia mentén sorra épültek a római pénzmágnások még ma is megcsodált síremlékei, addig az egyszerű emberek holttestét – állati tetemekkel és a nagyvárosi hulladékkal együtt – borzalmas tömegsírba kotorták, mígnem Augustus idején – a dögvész megakadályozása végett – az egészet betemették, s Maecenas aztán erre telepítette hírneves parkját; végül hasonló szimbólum számomra az is, hogy az elnéptelenedett Athénban, amely az idegenforgalomból és gazdag idegenek – mint pl. Heródes, a zsidó király – alapítványaiból élt, a római újgazdagok turistasöpredéke szájtátva bámulta a periklészi kor alkotásait, melyeket éppoly kevéssé értett meg, mint amilyen kevéssé érti ma a Sixtus-kápolnát látogató amerikai Michelangelót – s mindez azután történt, hogy már minden elmozdítható műtárgyat elszállítottak vagy csillagászati áron megvásároltak, helyettük pedig cserébe – a régi korok mély értelmű és szerény alkotásainak tőszomszédságában – ormótlan és hivalkodó római épületeket emeltek.

Ezekben a jelenségekben – melyeket a történésznek nem magasztalni vagy kárhoztatni kell, hanem morfológiai szempontból mérlegelni – a legközvetlenebb módon mutatkozik meg egy *eszme* – legalábbis annak, aki már megtanult helyesen látni.

Meg fog ugyanis mutatkozni az, hogy a világnézet, a politika, a művészet, a tudás és az érzés valamennyi nagy konfliktusa e pillanattól kezdve ennek a már említett ellentétnek a függvénye. A holnapi civilizáció politikája vajon micsoda, szemben a tegnapi kultúra politikájával? Az antikvitásban ez a retorika, Nyugaton viszont a zsurnalizmus; mindkettő ugyanazt az – egyúttal a civilizáció hatalmát is megjelenítő – absztraktumot szolgálja: a *pénzt.* A pénz szelleme az, amely észrevétlenül átitatja a népek történeti formáit, mégpedig oly módon, hogy azokban igen gyakran a legcsekélyebb változást sem idézi elő, s e formák felbomlasztásához sem vezet el. A római állam – legalábbis formáját tekintve – az idősebb Scipio Africanustól kezdve Augustusig sokkal változatlanabb volt, mint ahogy ezt általában feltételezik. A nagy pártok azonban már csak látszólag középpontjai a döntő fontosságú tetteknek. Néhány kitűnő koponya dönt mindenben – kiknek a nevei pillanatnyilag talán nem is a legismertebbek –, miközben provinciális látókörük alapján kiválogatott, másodrangú politikusok – rétorok és tribunusok, képviselők és újságírók – nagy tömege az alsóbb rétegek körében ébren tartja azt az illúziót, hogy a nép önmagát határozza meg. S a művészet? A filozófia? A platóni és a kanti időszak eszményei csak egy magasabb rendű emberiség számára voltak érvényesek; ezzel szemben a hellenizmus vagy a jelenkor – ezen belül is elsősorban a szocializmus – eszményei – így például a szocializmussal egészen közeli, benső rokonságban álló darwinizmus, a létért folyó harc és a természetes kiválasztódás merőben Goethe-ellenes tételeivel, aztán a vele úgyszintén rokonságban álló nő-és családproblémák Ibsen, Strindberg és Shaw feldolgozásában, az anarchisztikus érzékiség iránti impresszionisztikus hajlamok, továbbá a modern vágyak, csábos ingerek és fájdalmak ama csokra, amely Baudelaire lírájában és Wagner zenéjében fejeződik ki – kizárólag a világvárosi agyembereknek valók, a falusi vagy éppenséggel természetes ember világérzésében egyszerűen jelen sincsenek. Minél kisebb a város, annál értelmetlenebb dolog ilyesfajta festészettel és zenével foglalkozni. A kultúrához a testnevelés, a lovagi torna és az *agon* tartozik, a civilizációhoz pedig a *sport.* A görög palaisztra is ebben különbözik a római circustól.[24] A művészet maga is sporttá válik – ezt jelenti a *l'art pour*

l'art –, ami szakértők és vásárlók művelt publikuma előtt zajlik, legyen szó akár arról, hogy miképpen leszünk úrrá bizonyos abszurd, hangszeres ütemek vagy a harmóniával kapcsolatos akadályok fölött, akár pedig arról, hogy mi módon nyúlunk egy színproblémához. Egy új tényfilozófia tűnik fel, amely már csak megmosolyogja a metafizikai spekulációkat, és egy új irodalom, amely létszükséglet a nagyvárosi ember intellektusa, ízlése és idegrendszere számára, a vidékinek viszont érthetetlen és gyűlöletes. A „népnek" semmi köze sincs az alexandrinus költészethez vagy a plein air festészethez. Az átmenetet – akkor is, most is – oly botrányok hosszú sora jelzi, melyekkel csak e korszakokban találkozhatunk. Az a megbotránkozás, amit az athéniakban Euripidész vagy pl. Apollodórosz forradalmian új festészete keltett, manapság Wagner, Manet, Ibsen és Nietzsche elutasításában ismétlődik.

A görögöket meg lehet érteni anélkül, hogy gazdasági viszonyaikról beszélnénk; a rómaiakat viszont *csakis* e viszonyokon keresztül érthetjük meg. A khaironeiai és a lipcsei csata volt az utolsó olyan csata, ahol *még* egy eszméért harcoltak. Az első pun háborúban és a sedani ütközetben viszont már nem lehet figyelmen kívül hagyni a gazdasági tényezőket. A rabszolgatartás csak a gyakorlatias rómaiaknál kapta meg azt a tömeg- ' méretű formát, amely sokak szemében az antik gazdasági igazgatás jogalkotás és életvitel alaptípusát jelentette, továbbá a rabszolgatartás volt az, ami a mellette fennálló szabad bérmunka értékét és benső méltóságát minden bizonnyal hatalmas mértékben csökkentette. Nyugat-Európában és Amerikában – ehhez hasonlóan – nem a latin, hanem a germán népek voltak azok, akik a gőzgépből az egész föld arculatát megváltoztató nagyipart fejlesztettek ki. E két nagy eseménynek a sztoicizmushoz, illetve a szocializmushoz fűződő viszonyát nem lehet figyelmen kívül hagyni. Az antik világban a C. Flaminius által megelőlegezett s első ízben pedig Marius személyében testet öltött római cezarizmus ismerte csak meg a *pénz nimbuszát;* a pénzét, ami magabiztos és nagy formátumú tényemberek kezében van. Enélkül semmiképp sem érthetjük meg sem Caesart, sem pedig a római világot. Mindegyik görögben van valami Don Quijote figurájából, mindegyik rómaiban pedig Sancho Panzáéból; hogy ezenkívül még mik voltak, az másodlagos fontosságú.

13

Ami mármost a római világuralmat illeti, ez ily módon negatív jelenségként jellemezhető; nem az erő túláradásának eredménye az egyik oldalon – ezzel az erővel a rómaiak Zama után már nem rendelkeztek –, hanem inkább az ellenállás hiánya a másikon. A rómaiak valójában nem meghódították, hanem csak birtokba vették a világot, amely mindenki előtt prédaként hevert. Az Imperium Romanum nem egy minden katonai és anyagi erőforrást felhasználó végső erőfeszítés nyomán alakult ki – ahogyan ez akkor történt, amikor Róma Karthágóval állt szemben –, hanem úgy, hogy a régi Kelet lemondott a külső önmeghatározásról. A katonai sikerek tündöklő fénye nem szabad, hogy elkápráztasson bennünket. Lucullus és Pompeius néhány gyengén kiképzett, rosszul irányított és kedveszegett légióval egész birodalmakat hódított meg, ami mondjuk az isszoszi csata idején elképzelhetetlen lett volna. Mithridatész fenyegető fellépése, amely ezeket a komoly erőpróbának soha ki nem tett anyagi erőket valóban veszélyeztette, Hannibál legyőzőinek soha nem okozott volna komoly problémát. Zama után a rómaiak többé már nem folytattak háborút valamely katonai nagyhatalom ellen, de nem is lettek volna rá képesek.[25] A rómaiak *klasszikus* háborúikat a samnisok, Pürrhosz és Karthágó ellen folytatták. A csúcspont Cannae. Egyetlen nép sem képes arra, hogy évszázadokon át álljon haptákban. A porosz-német nép nagy pillanatait 1813, 1870 és 1914 jelentik, ami több, mint más népeké.

Az a véleményem, hogy az *imperalizmust* a hanyatlás tipikus szimbólumaként kell felfogni; az Egyiptomi, a Kínai és a Római Birodalom, az indiai vagy az iszlám világ voltaképpen ennek a kövületei; e képződmények – mint holttetemek, amorf, lélektelen embertömegek, mint egy nagy formátumú történelem végtermékei – évszázadokig vagy évezredekig fennállnak, és egyik hódító kezéből egy másikéba kerülhetnek. Az imperializmus színtiszta civilizáció. A Nyugat sorsa visszavonhatatlanul e jelenségforma felé tart. A kultúrember energiája befelé, a civilizált emberé pedig kifelé irányul. Ezért látom én Cecil Rhodes alakjában egy eljövendő kor legelső képviselőjét. Egy messze ható, nyugati, germán – különösképpen német – jövő politikai stílusának megjelenítője ő. Jelszava, mely szerint „a terjeszkedés minden”, e napóleoni megfogalmazásban *valamennyi* érett civilizáció legsajátabb mozgásirányát rejti magában. Ugyanez érvényes a rómaiakra, az arabokra és a kínaiakra. Választásnak

helye nincs. Itt még az egyének – vagy akár egész osztályok vagy népek – tudatos akarata sem dönt. Az expanzív tendencia valami démoni és rettenetes végzet, ami e késői kor világvárosokban élő emberét megragadja, szolgálatába kényszeríti és felhasználja, akár akarja az, akár nem, akár tudja, akár nem.[26] Az élet a lehetőségek megvalósítása, és az agyember számára *csak külső lehetőségek léteznek.*[27] Bármennyire elutasítja is a mai, még kevéssé kifejlett szocializmus az expanziót, eljő az a nap, amikor – sorstól űzötten – annak legodaadóbb zászlóvivője lesz. A politika formanyelve – mint egy különös emberfajta közvetlen intellektuális kifejeződése – ezen a ponton mély metafizikai problémával érintkezik, mégpedig azzal az oksági elv feltétlen érvényessége által megerősített ténnyel, hogy *a szellem ˥ a terjeszkedés kiegészítése.*

A kínai államok világa 480 és 230 között – ami morfológiailag nagyjából a 300-50 között antik időszaknak felel meg – az imperializmusba való átmenet időszakát élte, melynek elvét (lienheng) a gyakorlatban a Cin[28] nevű „római állam”, az elméletben pedig Csang Jü filozófus képviselte; ennélfogva az a harc, melyet egy szkeptikus gondolkodó, az ember és e kései kor politikai lehetőségeinek alapos ismerője, Vang Hü némely gondolatára támaszkodva egy népszövetség (hocung) folytatott, teljességgel kilátástalannak bizonyult. Mindkét irányzat egyaránt ellenfele Lao-ce ideológiájának és politikaellenességének, azonban az expanzív civilizáció természetes menete a lienheng mellett szólt.

Rhodes úgy tűnik fel, mint egy nyugati cézártípus első előfutára, kinek ideje még távolról sem érkezett el. Ő köztes láncszemet jelent Napóleon és a következő évszázad erős embere (Gewaltmensch) között, ahhoz a Flaminiushoz hasonlóan, aki Nagy Sándor és Caesar között foglal helyet, és aki 232-től kezdve a rómaiakat az Alpokon inneni gallok meghódoltatására – ezzel terjeszkedő gyarmati politikájuk megkezdésére – ösztönözte. A szó szoros értelmében véve Flaminius[29] olyan magánszemély volt, akinek befolyása az egész államra nézve meghatározónak bizonyult, egy olyan korban, amikor az állameszme már roskadozni kezdett a gazdasági tényezők súlya alatt; Rómában minden bizonnyal ő az első a cézári ellenzéki ember típusából. Vele áldozik le *az államszolgálat eszméje,* hogy kezdetét vegye a hatalom akarásának korszaka, amely csak az erővel számol, a hagyománnyal nem. Nagy Sándor és Napóleon a civilizáció küszöbén álló romantikusok voltak, akiket már megérintett a civilizáció

hűvös és tiszta levegője; az egyik azonban Akhilleusz szerepében tetszelgett, a másik pedig a „Werther”-t olvasta. Caesar pedig kiváló értelmi képességekkel megáldott tényember volt csupán.

Rhodes számára azonban a sikeres politika már pusztán csak a területi és anyagi sikert jelentette. Ez az, ami tipikusan római volt benne, s ennek ő nagyon is tudatában volt. A nyugateurópai civilizáció még soha senkiben sem testesült meg oly koncentráltan s oly tisztán, mint éppen őbenne. Rhodes csak térképei előtt tudott egyfajta költői eksztázis állapotába kerülni; egy puritán lelkipásztor fiaként szegényen érkezett Dél-Afrikába, majd óriási vagyonra tett szert, amit politikai céljainak szolgálatába állított. Az Afrikát átszelő, Fokvárostól Kairóig húzódó vasútvonal gondolata, egy majdani dél-afrikai birodalom terve, szellemi hatalma a bányabárók és a vaskeménységű pénzemberek fölött, kiket arra kényszerített, hogy vagyonukat az ő eszméinek a szolgálatába állítsák, fővárosa, Bulawayo, melynek mint jövőbeni székhelynek a megtervezésénél ő, a mérhetetlen hatalmú államférfi, akit nem fűz meghatározható viszony az államhoz, királyi léptéket alkalmazott, háborúi, diplomáciai sakkhúzásai, útrendszere, szindikátusai, hadseregei, az a gondolata, hogy „az agyemberekre a civilizációt illetően nagy-nagy kötelesség hárul” – mindez a maga nagyságában és kiemelkedő mivoltában egy még előttünk álló jövő előjátéka, mellyel a nyugateurópai ember történelme végérvényesen *le fog zárulni.*

Aki nem fogja fel azt, hogy a dolgok eme végkimenetelén mit sem lehet változtatni, hogy vagy *ezt* kell akarnunk, vagy egyáltalában semmit, hogy ezt a sorsot kell szeretnünk, vagy pedig le kell mondanunk a jövőről, az életről; aki nem érzi át annak nagyszerűségét, ami e bámulatos koponyák ténykedésében, e vaskeménységű figurák energiájában és fegyelmében, ami ebben a legridegebb és legelvontabb eszközökkel folytatott harcban rejlik; aki szűk látókörű idealizmussal szemléli a világot, és rég letűnt korok életstílusát keresi − nos, annak le kell mondania arról, hogy megértse, átélje, alkotó módon formálja a történelmet.

Így az Imperium Romanum ezentúl már nem egyedi jelenségként tárul fel előttünk, hanem úgy, mint egy szigorú és energikus, világvárosi, kiváltképpen gyakorlatias szellemiség szabályszerű terméke, mint tipikus végállapot, amely már jó néhány alkalommal bekövetkezett, ezt azonban eddig még sohasem azonosították. Fogjuk fel végre azt, hogy a történeti forma titka nem hever a lábunk előtt a felszínen, s hogy a történeti jelmez és

színhely hasonlóságai alapján nem ragadhatjuk meg azt! Ébredjünk már a tudatára annak, hogy az emberi történelemben – a növény-és állatvilághoz hasonlóan – egymásra megtévesztő módon hasonlító jelenségek bukkannak fel – ilyenek például Nagy Károly és Harun ar-Rasíd, Nagy Sándor és Caesar, a Róma ellen folytatott germán támadások és a Nyugat-Európát elsöpörni készülő mongol vihar –, olyan jelenségek, melyeknek belsőleg semmi közük sincs egymáshoz, mások viszont − mint Traianus és II. Ramszesz, a Bourbonok és az attikai démosz, Mohamed és Püthagorasz – a lehető legnagyobb külső különbözőségük ellenére mégis valami azonosat fejeznek ki. Lássuk már be, hogy a XIX. és a XX. század, amely állítólag egy egyenes vonalban emelkedő világtörténelem csúcsát képezi, valójában olyan életkori szakasz, amely valamennyi végleg beérett kultúrában fellelhető; itt persze nem a szocialistákról, az impresszionistákról, villanyvonatokról, torpedókról és differenciálegyenletekről van szó, melyek a kor külső testéhez tartoznak, hanem e kor civilizált szellemiségéről, amely a külső megformálódás egészen más lehetőségeivel rendelkezik. Be kell látnunk továbbá azt is, hogy a jelenkor voltaképpen átmeneti állapot, olyan, amely meghatározott feltételek esetén mindig egészen biztosan bekövetkezik, és hogy ennélfogva teljességgel meghatározott – a jelenkori nyugat-európainál *későbbi* – állapotok is vannak, melyek az eddig befutott történelem során már nemegyszer fennálltak. Végezetül be kell látnunk azt is, hogy a Nyugat jövője nem olyan korlátlan fel-és előremenetel, amely – fantasztikus időintervallumokat magában foglalva – pillanatnyi eszményeink irányába tart, hanem *egy, a forma és az időtartam szempontjából szigorúan behatárolt és vasszükségszerűséggel meghatározott egyedi történelmi esemény, amely néhány évszázadot fog át, és amely a szemünk elé táruló példák alapján áttekinthető, illetve lényegi vonásait tekintve előre kiszámítható.*

Aki eljutott az áttekintésnek erre a szintjére, annak úgyszólván magától hullanak ölébe az eddig megtett út gyümölcsei. Ehhez az *egyetlen* gondolathoz kapcsolódik és ezzel szinte magától megoldódik az összes egyedi probléma, mely a valláskutatás, a művészettörténet, az ismeretkritika, az etika, a politika és a nemzetgazdaságtan területén már évtizedek óta szenvedélyesen – azonban a végleges siker elérése nélkül – foglalkoztatta a modern szellemet.

E gondolat azon igazságok közé tartozik, melyeket – ha már egyszer teljes világossággal kimondattak – többé nem lehet vitatni. Ez a gondolat a

nyugateurópai gondolat és világérzés benső szükségszerűségei közé tartozik. Alkalmas arra, hogy alapjaiban formálja át azok világnézetét, akik ezt teljes mélységében felfogták, azaz bensőleg elsajátították. Roppant módon elmélyíti a számunkra természetes és szükségszerű világképet, amennyiben azt a világtörténelmi fejlődést, melyben benne élünk, és mellyel kapcsolatban megtanultuk, hogy visszafelé nézve szerves egészként szemléljük, ezentúl, fő vonalaiban, jövőbeni útjain is figyelemmel tudjuk kísérni. Ehhez hasonlóról – számításaik közepette -eddig csak a fizikusok álmodozhattak. Történelmi vonatkozásában ez a gondolat – újból megismétlem – a ptolemaioszi látásmódnak a kopernikuszival való helyettesítését – azaz az élet látókörének mérhetetlen kiszélesítését – jelenti.

Az embernek mind ez ideig módjában állt, hogy a jövőtől azt remélje, amit csak akart. Ahol híján vagyunk a tényeknek, ott az érzés uralkodik. Ezentúl azonban mindenkinek kötelessége lesz az, hogy arról faggassa a jövőt, hogy mi *történhet,* illetve – a sors megváltoztathatatlan szükségszerűségéből eredően – mi *fog* történni; ez pedig a személyes eszményektől, reményektől és vágyaktól teljességgel független. S használjuk bár azt a kétes értelmű szót, hogy „szabadság", immáron nem arra vagyunk szabadok, hogy kényünk-kedvünk szerint tehessünk bármit, hanem arra, hogy vagy a *szükségszerűt* valósítsuk meg, vagy *semmit.* A tényemberre az jellemző, hogy ezt úgy fogadja be, mint valami „jót". Ha efölött sajnálkozunk, vagy ezt helytelenítjük, akkor ezzel még nem változtattunk meg semmit. A születéshez hozzátartozik a halál, az ifjúkorhoz az öregkor, az élethez magához pedig a megfelelő forma és az előre behatárolt időtartam. A jelenkor nem a kultúra, hanem a civilizáció korszaka. Ennélfogva egy egész sor élettartalmat mint eleve és merőben lehetetlent zár ki. Az ember persze siránkozhat emiatt, és sirámait fel is öltöztetheti valamely filozófiába és lírába – és a jövőben is így fog történni –, a dolgon azonban változtatni nem lehet. Többé már nem fordulhat elő az, hogy az ember teljes magabiztossággal tételezze fel a megszületését és felvirágzását annak, amit reményeiben megfogalmazott – feltéve, hogy elég hangsúlyt kap ezzel szemben a történelmi tapasztalat.

Kész vagyok szembenézni azzal a kifogással, hogy egy ilyen világlátás, amely bizonyosságot ad a jövő körvonalait és irányát illetően, és a merész röptű reményeknek szárnyát szegi, életellenes, és hogy sokak szerint végzetes lenne, ha ez a világlátás egyszer megszűnne puszta teória lenni,

vagyis ha a jövő megformálásába valóban beleszólni tudó embercsoport gyakorlati világnézetévé válna.

Nem osztom ezt a véleményt. Mi nem a gótika vagy a rokokó, hanem a civilizáció korának gyermekei vagyunk; egy hervadó élet kemény és rideg tényeivel kell számolnunk, melynek megfelelői nem a Periklész kori Athénban, hanem a császárkori Rómában keresendők. Jelentékeny festészet és zene a nyugateurópai ember számára már szóba sem jöhet. Építészeti lehetőségei már egy évszázada kimerültek. Pusztán extenzív lehetőségek maradtak számára. Azt azonban nem látom be, hogy miért volna hátrányos az, ha egy tetterős nemzedék, melynek reményei határtalanok, idejekorán ráébredne arra, hogy e remények egy része szükségszerűen kudarcba torkollik. S legyenek bár e remények mégoly drágák is, az, aki valóban hordoz önmagában valami értékeset, leszámol majd velük. Való igaz, hogy némelyek számára tragikus is lehet, ha ezekben az életüket olyannyira meghatározó években arról kell meggyőződniük, hogy az építészet, a festészet vagy a drámaírás terén nincs már *számukra* semmi meghódítanivaló. Omoljanak hát össze! Mind ez ideig teljes volt az egyetértés abban, hogy e téren fölösleges korlátokat felállítani; úgy vélték, hogy mindegyik korszaknak megvan a maga sajátos feladata valamennyi területet illetően; s ha ennek így kellett lennie, erőnek erejével, de némi benső nyugtalansággal ki is munkálták e feladatokat, s általában csak a haláluk utáni időszak adott választ arra, hogy e hitnek valójában volt-e alapja vagy sem; hogy egy egész élet munkája *szükségszerű* volt-e avagy *felesleges*. Ezt az álmegoldást azonban mindenki el fogja utasítani, aki nem velejéig romantikus. Ez nem ugyanaz a büszkeség, amely a rómaiak erénye volt. Fölösleges arra az emberre figyelni, aki egy meddő ércbánya előtt arról szónokol, hogy másnap ott új vágatot kell kihajtani – márpedig korunk művészete, minden valóságtartalmat nélkülöző stílusformáival éppen ilyen –, inkább azokkal a gazdag agyagtelepekkel törődnénk, melyek még feltáratlanul pihennek az ércbánya tőszomszédságában. Úgy tartom, hogy ez a lecke tanulságul szolgál majd az eljövendő nemzedékek számára, mivel megmutatja nekik, hogy mi a lehetséges és mi a szükségszerű, és mi az, ami egy kor benső lehetőségeihez nem tartozik hozzá. A tévutak eddig hihetetlen mennyiségű szellemi energiát és erőt emésztettek fel. A nyugateurópai ember, bármennyire történeti módon gondolkodjék és érezzen is, egy bizonyos életkorban saját útirányának sohasem volt tudatában. Ha a külső feltételek nem kedvezők, akkor tapogatózni kezd,

keresgél, s végül eltéved. Évszázadok munkája most végre felkínálja neki azt a lehetőséget, hogy átlássa életének az összkultúra összefüggésében elfoglalt helyét, és bebizonyítsa azt, mire képes és mit kell tennie. S ha az új nemzedék tagjai, jelen könyv hatására, a líra helyett a technika, a festészet helyett a tengerészet és a megismeréskritika helyett a politika felé fordulnak, akkor szívem vágyát teljesítik; ennél jobbat az ember nem is kívánhat nekik.

Hátravan még az, hogy rögzítsük, miként is viszonyul a világtörténelem morfológiája a filozófiához. Minden valódi történelmi elmélkedés valódi filozófia – ha nem ez, akkor puszta hangyaszorgalom. Eredményeinek időtartamát tekintve azonban a szisztematikus filozófus nagy tévedésben leledzik. Szem elől téveszti azt a tényt, hogy minden egyes gondolat élete egy történelmi világhoz kötött, és hogy ezáltal a mulandóság általános sorsában osztozik. Úgy véli, hogy a magasabb rendű gondolkodásnak örök és változatlan tárgya van, hogy minden kor nagy kérdései ugyanazok, és egyszer választ is kaphatunk majd rájuk.

Kérdés és válasz azonban itt egy és ugyanaz; valamennyi nagy kérdésnek – melynek eleve alapul szolgál egy egészen meghatározott válaszra irányuló szenvedélyes vágy – pusztán életszimbólumként van jelentősége. Nincsenek örök igazságok. Minden egyes filozófia korának és *csakis* saját korának kifejeződése, és nincs két olyan korszak, melynek filozófiai szándékai teljesen azonosak volnának – már amennyiben valódi filozófiáról van szó, nem pedig olyan akadémikus szócséplésről, mely az ítélet formáiról vagy az érzetkategóriákról értekezik. A különbség nem abban keresendő, hogy a tanok halhatatlanok-e vagy mulandók, hanem csakis abban, hogy van-e egy ideig eleven hatásuk vagy soha egy pillanatig sem volt. A megszült és felnevelt gondolatok örökkévalósága: illúzió. A fontos az, hogy milyen ember ölt testet e gondolatokban. Minél nagyobb a maga nemében az ember, annál igazabb a filozófia – ti. egy nagy műalkotás benső igazságának az értelmében, vagyis nem azért igaz, mert egyes mondatai bizonyíthatók vagy mert mentesek az ellentmondásoktól. A filozófia legfeljebb arra képes, hogy egy kor egész tartalmát magába sűrítse, illetve önmagában megvalósítsa, éspedig úgy, hogy valamely maradandó formában vagy egy jelentős személyiségben testet öltve örökül hagyja azt a további fejlődésre. Ez esetben az égvilágon semmit sem jelent az, hogy ezt a filozófiát a tudományosság jelmezébe öltöztetik vagy a tudományosság álarca mögé rejtik. Mi sem egyszerűbb annál, hogy gondolatok helyett –

melyeknek híján vagyunk – egy rendszert ötöljünk ki. Mi több, még egy jó gondolat sem ér sokat, ha ostoba ember hirdeti. Egy tan értékét kizárólag az dönti el, hogy az élet számára szükséges-e vagy sem.

Ennélfogva egy gondolkodó értékének próbaköve számomra az, hogy miképp közelít egy korszak nagy horderejű tényeihez. Csak itt dől el az, hogy valaki a rendszerek és alapelvek ügyes kovácsmestere-e csupán, aki nagy jártasságra és erudícióra tett szert a meghatározások és az elemzések terén – vagy pedig hogy mindaz, ami műveiből és meglátásaiból kisugárzik, egy egész korszak lelkét adja-e vissza. f Soha nem lesz igazi filozófus abból, aki nem ragadja meg s nem uralja is egyben a valóságot. A preszókratikusok nagy formátumú kereskedők és politikusok voltak. Platónnak csaknem az életébe került az, hogy Szürakuszaiban meg akarta valósítani politikai gondolatait. Ugyanez a Platón fedezte fel azt a geometriai tételsort, amely később Eukleidész számára lehetővé tette, hogy megalkossa az antik matematika rendszerét. Pascal – akit Nietzsche csak „megtört kereszténye̋ként ismer –, valamint Descartes és Leibniz koruk vezető matematikusai és mérnökei voltak.

Kína nagy „preszókratikusai" – Kuan-cétól kezdve (670 körül) Konfuciusszal bezárólag (550-478) – államférfiak voltak, régensek és törvényhozók, éppúgy, mint Püthagorasz és Parmenidész vagy Hobbes és Leibniz. Csak a minden államhatalmat és nagypolitikát ellenző és az apró, meghitt közösségekért rajongó Lao-ce fellépésével bontakozik ki egy katedra-és zugfilozófia, amely idegen a világtól, és iszonyodik a tettől. Lao-ce azonban saját korában – a kínai *ancien régime* időszakában – kivételt jelentett ama határozott filozófustípussal szemben, kinek az ismeretelmélet egyúttal a való élet alapvető viszonyainak ismeretével volt azonos.

Ezen a ponton komoly fenntartásaim vannak a közelmúlt valamennyi nagy filozófusával szemben. Egyikük sem vívott ki magának jelentős helyet a valós életben. A magasabb politikát, a modern technika, a közlekedés, a népgazdaság fejlődését, egyáltalában a valóság bármiféle *mérvadó* területét – legyen szó akár csak egyetlen tettről, egy hatékony gondolatról – meghatározó módon voltaképpen egyikőjük sem befolyásolta. Nincsenek számon tartva sem a matematika, sem az államtudomány, sem a fizika területén – még a lehető legcsekélyebb mértékben sem –, pedig Kant esetében még egészen más volt a helyzet. Hogy ez mit jelent, azt a többi korszakra vetett egyetlen pillantás rögvest elárulja nekünk. Konfucius több ízben miniszter volt, Püthagorasz pedig egy jelentős, Cromwell államára

emlékeztető és az ókortudomány által még mindig meglehetősen alábecsült politikai mozgalmat szervezett meg. Goethe, aki miniszteri hivatalát mintaszerűen látta el, és akinek sajnos nem adatott meg egy olyan jelentősebb állam, melyben képességeit valóban kibontakoztathatta volna, élénk érdeklődést tanúsított a Szuezi–, illetve a Panama-csatorna megépítése iránt. Előre látta, mikor következik ez be, illetve látta mindennek világgazdasági következményeit is. Az amerikai gazdasági élet, annak az Óvilágra való visszahatása, valamint az éppen akkor feljövőben levő gépipar mindig is élénken foglalkoztatta. Hobbes egyik szülőatyja volt annak a nagy tervnek, amely Dél-Amerikát Angliának juttatta volna, és bár e terv megvalósítása akkor Jamaica elfoglalásával félbemaradt, Hobbes többek között azt a dicsőséget is magáénak vallhatja, hogy ő az angol gyarmatbirodalom egyik társalapítója. Leibniz, a nyugateurópai filozófia kétségkívül leghatalmasabb szelleme, a differenciálszámítás és az *analysis situs* megalapítója pedig amellett, hogy egész sor nagy politikai terv kidolgozásában vett részt, egy XIV. Lajos elé terjesztett és Németország politikai tehermentesítése céljából kidolgozott memorandumában azt fejtegette, hogy a francia világpolitika szempontjából Egyiptom milyen fontos szerepet játszik. Gondolatai olyannyira megelőzték saját korát (1672), hogy később mindenki meg volt győződve róla, hogy Napóleon keleti expedíciója során felhasználta azokat. Leibniz már akkoriban leszögezte azt, ami Wagram után Napóleon számára is mind világosabbá vált, hogy ti. a Rajna menti és a belgiumi hódítások Franciaország helyzetét tartósan nem javíthatják meg, és hogy a szuezi földszoros egy napon majd kulcskérdése lesz a világuralomnak. Kétségtelen, hogy a király nem volt elég bölcs a filozófus eme mély politikai és stratégiai fejtegetéseihez.

Elég egyetlen pillantást vetni ezekre a nagy gondolkodókra, s a mai filozófusok megszégyenülnek. Milyen szürke senkik! S politikai, gyakorlati látásmódjuk is mennyire banális! S nevetséges lenne bármelyikőjükről elképzelni, hogy szellemi rátermettségét pl. mint államférfi, diplomata, nagy formátumú szervező vagy mint egy jelentős gyarmati, kereskedelmi vagy szállítási vállalkozás vezetője bizonyítsa be! Hogy lehet ez? Nem a bensőségesség egyik sajátossága ez, sokkal inkább a tekintély hiányáról árulkodik. Hiába nézek körül, keresvén, hogy melyikük szerzett magának nevet akár csak *egyetlen* olyan mélyenszántó és előrelátó megállapítással, mely korunk döntő kérdéseit érintené, nem találok mást, csak földhöztapadt véleményeket, melyek bárkiben felötlenek. Amikor egy modern

gondolkodó könyvét veszem a kezembe, megkérdem magamtól: a szerzőnek egyáltalában van-e valamilyen sejtelme a világpolitika tényezőiről, a világvárosok, a kapitalizmus, az orosz nép, a tudomány és a jövő államának nagy problémáiról, vagy arról, melyet a technikának a civilizáció végkimeneteléhez fűződő viszonya jelent? Goethe mindezt megértette, sőt élvezte volna. A kortárs filozófusok egyike sem képes azonban arra, hogy az előbb említett dolgokat valóban átlássa. S mindez, hangsúlyozom újból, nem tartalma a filozófiának, pusztán kétségbevonhatatlan tünete a filozófia szükségszerűségének, termékenységének és szimbolikus rangjának.

Ne tápláljunk illúziókat e negativitás horderejével kapcsolatban. Nyilvánvaló, hogy szem elől tévesztettük a filozófiai ténykedés végső értelmét. A filozófiát összekeverik a prédikációval, az agitációval, a tárcával avagy a szaktudománnyal. A madártávlattól a békaperspektíváig jutottunk. Nem kevesebbről van most szó, mint arról a kérdésről, hogy valódi filozófia – jelenleg vagy az elkövetkezendő időkben – egyáltalában *lehetségese* még. Ha nem, akkor jobb lenne, ha gyarmatosító avagy mérnök válna belőlünk, és valami igazi és valódi tevékenységbe kezdenénk ahelyett, hogy „a filozófiai gondolkodás fellendítése” ürügyén elcsépelt témákon kérődzünk; s így egy az appercepcióról szóló új s éppoly fölösleges elmélet gyártása helyett inkább valamilyen repülőgépmotort konstruálnánk. Igen szegényes és tartalmatlan életcél az, hogy újfent, egy kissé talán másként, mint ahogy azt előttünk százan már megtették, kifejtsük az akarat mibenlétéről vagy a pszichofizikai parallelizmusról szóló nézeteket. Ez lehet ugyan „szakma”, filozófia azonban nem. Jobb, ha hallgatásra ítélünk minden tant, mely nem úgy ragadja meg valamely korszak életének egészét, hogy lehatolna a legmélyebb rétegekig, s nem idéz elő mélyreható változást. Ami tegnap még lehetséges volt, arra ma már nincs szükség.

Kedvelem a matematikai és fizikai elméletek mélységét és finom árnyaltságát; ezekhez képest az esztéta és a fiziológus kontárnak tűnik. Elcserélném a mai, iparszerűen űzött művészet minden díszes kacatját, a festészetet és az építészetet is beleértve, egy gyors gőzhajó, egy acélszerkezet vagy egy precíziós gép tökéletesen tiszta és nagyfokú intelligenciáról árulkodó formáiért vagy bizonyos kémiai és optikai eljárások kifinomult eleganciájáért. Egy római vízvezetékrendszert minden római templomnál és szobornál többre becsülök. Kedvelem a Colosseumot

és a Palatínus hatalmas boltíveit, mivel korunkban e téglaépítmények barna tömege a *valódi* római jelleget, mérnökeik nagyszerű tényérzékét idézi. Közömbösen szemlélném viszont a császárkor üres és hivalkodó márványszobrászatát – ha mindezt megőrizte volna az utókor. Szenteljünk egy kis figyelmet valamely császárkori fórum rekonstrukciójának – rögvest a modern világkiállítások hü előképét látjuk viszont, éppoly tolakodó, tömegszerű és üres az is; henceg az anyaggal és a méretekkel, ami teljességgel idegen a Periklész kori görög vagy a rokokó időszakában élő embertől, pontos mását találjuk viszont Lukszor és Karnak romjain, melyek az egyiptomi „modernizmus", II. Ramszesz (Kr. e. 1300) időszakából származnak. A római civilizáció talaján egy valódi római nem véletlenül tekintett megvetéssel *a graeculus histrióra,* vagyis a „művészre", a „filozófusra". A művészet és a filozófia már lekopott erről a korról; elapadtak, erőiket felélték, feleslegessé váltak. Ezt súgta nekik az élet realitása iránti ösztönük. *Egyetlen* római törvény súlyosabban esett latba, mint az egész akkori líra és iskolás metafizika együttvéve. Állítom azt, hogy manapság némely feltalálónak, diplomatának és pénzembernek inkább van filozófusvénája, mint mindazoknak, akik a kísérleti pszichológia lapos iparágát űzik. Ez olyan szituáció, ami egy meghatározott történelmi szinten újból és újból kialakul. Egy szellemileg előkelő rómainak eleve értelmetlenség lett volna azzal foglalkoznia, hogy Athénban vagy Rodoszon az újplatonikus filozófia valamilyen modernebb változatát agyalja ki, s hogy tegye mindezt ahelyett, hogy konzulként vagy praetorként hadvezéri tisztet töltene be, megszervezné a provinciák életét, városokat és utakat építene, vagy hogy esetleg Rómában „az első ember" rangját vívná ki magának. Természetes, hogy az előbbivel senki sem próbálkozott. A kor irányát nem ez fejezte ki, és csak olyan harmadrangú emberek fantáziáját izgatta, akik mindig éppen csak a tegnapelőtt korszelleméig jutottak el. Rendkívül fontos az a kérdés, hogy vajon ez az állapot már korunkban is beköszöntött-e, vagy ez még nem történt meg. Egy évszázadnyi merőben extenzív ténykedés, melyről immáron minden magasabb művészi és metafizikai alkotótevékenység levált – nevezzük ezt röviden vallástalan korszaknak, ami tökéletesen megegyezik a világváros fogalmával –, ez a hanyatlás korszaka. Bizonyára. E korszakot azonban mi nem *választottuk.* Nem is áll módunkban ezt megváltoztatni, mert mi már a beteljesedett civilizáció közelítő telének gyermekeiként jöttünk világra, nem pedig egy érett kultúra delelőjén, Pheidiasz vagy Mozart korában. Attól függ most

minden, hogy az ember tudatosítja-e magában ezt a szituációt, e *sorsot,* és hogy megérti-e azt, hogy e sorsot letagadhatjuk ugyan, de elkerülni úgysem tudjuk. Aki ezt nem látja be, az valójában nem tagja nemzedékének. S nem lehet más, mint ostoba, sarlatán vagy tudálékos.

Mielőtt manapság egy problémát boncolgatni kezdünk, fel kell tennünk önmagunknak egy kérdést – mégpedig azt, amelyre mindazok, akikben valódi hivatástudat él, ösztönösen is megadják a választ -se kérdés a következőképpen hangzik: mi az, amit korunk embere megtehet, s mi az, amitől eleve el kell zárkóznia. A metafizika területén azon feladatok köre, melyeket valamely korszak gondolkodói hivatottak megoldani, mindig rendkívül szűk. Nietzsche korát – melyben még felfedezhetők a romantika utolsó vonásai – egy egész világ választja el a miénktől, amely végleg lehántott magáról minden romantikát.

A XVIII. század letűntével lezárult a szisztematikus filozófia is. Kant volt az, aki legvégső lehetőségeit egy nagy és – a nyugateurópai szellem számára – számos vonatkozásban végérvényes formában kidolgozta. Őt – akárcsak annak idején Platónt és Arisztotelészt – egy sajátosan nagyvárosi, nem spekulatív, hanem gyakorlatias, vallástalan, etiko-társadalmi filozófia követi. Ez a filozófia a kínai civilizációban az „epikureus" Jang Csu, a „szocialista" Mo Ti, a „pesszimista" Csuang-ce és a „pozitivista" Meng-ce iskolájával kezdődik – melyeknek az antik civilizációban a cinikusok, a kürénéiek, a sztoikusok és az epikureusok felelnek meg –, Nyugaton pedig Schopenhauerrel, aki elsőként állította gondolkodásának középpontjába *az élet akarását* („alkotó életerő"), jóllehet – egy nagy tradícióhoz kötődve – még nála is jelen van a jelenség és a magánvaló dolog, a szemlélet formája és tartalma, valamint az értelem és az ész ősrégi megkülönböztetése, ami elleplezte tanításának mélyebb mozgatórugóját. Ez az az alkotó életakarat, melyet a „Trisztán" schopenhaueriánus módon tagadott, a „Siegfried" pedig darwiniánus módon igenelt, melyet Nietzsche a „Zarathustrá"-ban oly tündöklő teatralitással formált meg; ez szolgáltatott alapot a hegeliánus Marx számára egy nemzetgazdaságtani, a malthusiánus Darwinnak pedig egy zoológiai hipotézis felállításához, melyek így együtt észrevétlenül megváltoztatták a nyugateurópai nagyvárosi ember világérzését, és Hebbel „Judit"-jától kezdve Ibsen „Epilógus"-áig egész sor hasonló típusú tragikus koncepciót hívtak életre; ezzel azonban épp a valódi filozófiai lehetőségek tárházát merítették ki.

A szisztematikus filozófia napjainkban végtelenül távol áll tőlünk, az etikai filozófia pedig le van zárva. *A nyugati szellemi világ körén belül* azonban megmaradt még *egy harmadik, az antik szkepticizmushoz hasonló lehetőség,* éspedig az, melyet az összehasonlító történelmi morfológia eddigelé ismeretlen módszere jellemez. E lehetőség mondhatni egyben szükségszerűség is. Az antik szkepticizmus történetietlen; úgy kételkedik, hogy egyszerűen nemet mond. A nyugati szkepticizmusnak viszont – amennyiben rendelkeznie kell egyfajta benső szükségszerűséggel, és szimbolizálnia kell haldokló lelkiségünket – teljességgel történetinek kell maradnia. E szkepticizmus úgy tagad, hogy mindent viszonylagosnak és történeti mozzanatnak fog fel. Fiziognómiailag jár el. A szkeptikus filozófia a hellenizmus időszakában a filozófia tagadásaként lép fel – a filozófiát céltalannak nyilvánítják. Ezzel szemben mi *a filozófia történetére* úgy tekintünk, mint a filozófia legvégső valódi témájára. *S ez a* szkepszis. Elvetjük az abszolút álláspontokat; a görög ember olyképpen, hogy megmosolyogja saját gondolkodásának múltját, mi pedig úgy, hogy azt élő organizmusnak tekintjük.

Jelen könyvben megkíséreljük, hogy a jövőben ezt a „filozófiátlan filozófiát" vázoljuk fel, azt a filozófiát, amely Nyugat-Európában a legvégső lesz. A szkepticizmus a tiszta civilizáció kifejeződése; felbomlasztja az őt megelőző kultúra világképét. Itt következik be az, hogy valamennyi régi probléma a keletkezésében oldódik fel. Az a meggyőződés, hogy mindaz, ami *van,* egyúttal *keletkezett* is, az, hogy minden természetszerű és megismerhető dolognak a történeti szolgál alapjául – mint ahogy a valóságos világnak is egy lehetséges, benne megvalósuló én az alapja –, az a felismerés, hogy nemcsak a „mi"-ben rejlik mély titok, hanem a „mikor"-ban és a „meddig"-ben is – mindez végül is ahhoz a tényhez visz el, hogy mindannak, ami van, bármi legyen is az, *valami élő kifejeződésének* kell lennie. A megismerés és az értékelés is *eleven* emberek aktusa. Az eddigi gondolkodás a külső valóságban ismeretterméket látott, valamint alkalmat arra, hogy etikai értékítéleteket alkosson; a jövőbeni gondolkodás viszont mindenekelőtt *kifejezés és szimbólum. A világtörténelem morfológiája szükségképpen egyetemes szimbolikává válik.*

Ezzel a magasabb gondolkodás amaz igénye is kielégítetlen marad, hogy általános és örök igazságoknak legyen a birtokában. Igazságok csakis egy meghatározott emberiség vonatkozásában léteznek. Vagyis az én filozófiám is *csupán* a nyugati lélek kifejeződése és visszatükröződése – eltérően

mondjuk az antik és az indiai lelkiségtől –, és annak is *csupán* a jelenkori, civilizált stádiumát fejezi ki; ez határozza meg e filozófia tartalmát mint világnézetet, annak gyakorlati horderejét és érvényességi körét is.

Végül legyen szabad egy személyes megjegyzést tennem. 1911-ben szándékomban állt. hogy szélesebb horizontról kiindulva állítsak össze valamit a jelenkor néhány politikai jelenségéről, illetve azokról a lehetséges következményekről, melyek e jelenségekből eredően a jövőben bekövetkezhetnek. A világháború előestéjén azonban – amely mint a történelmi válság külső formája akkoriban immáron elkerülhetetlenné vált – már az volt a feladat, hogy e háborút nem csupán a megelőző évek, hanem sokkal inkább az előző évszázadok szellemisége alapján kell megragadni. Az eredetileg még rövid lélegzetűnek szánt munka folyamán erősödött meg bennem az a meggyőződés, hogy sokkal szélesebb alapokról kell kiindulni ahhoz, hogy a korszakot valóban megérthessük, s teljességgel lehetetlen az, hogy egy ilyesfajta vizsgálódás csupán egyetlen korszakra, illetve annak politikai tényeire korlátozódjon, s ily módon megmaradjon a pragmatikus megfontolások keretein belül, s lemondjon a tisztán metafizikai, hangsúlyozottan transzcendens szemléletmódról is, ha csak nem akar egyúttal az eredmények mélyebb szükségszerűségeitől is eltekinteni. Világossá vált számomra, hogy egyetlen politikai problémát sem lehet pusztán magából a politikából megérteni, és hogy a mélyben munkáló lényegi vonások megragadható formában gyakran csak a művészet területén vagy éppenséggel még sokkal távolabbi tudományos, illetve tisztán filozófiai gondolatok alakjában körvonalazódnak. Ha politikai-társadalmi szempontból kívánjuk elemezni a XIX. század utolsó évtizedeit – azt a „nyugodt” időszakot, melynek mélyén szüntelen ott vibrál a feszültség, s melyet határkőként két döntő, már messziről szembeötlő esemény fog közre: az egyik egy évszázadra meghatározta a nyugateurópai valóság képét a forradalom és Napóleon tevékenysége révén, a másik esemény pedig, mely legalább ekkora horderejű, s sebessége, mellyel felénk közeledett, az utóbbi időben nőttön-nőtt, a mostani: a háború –, nos, ezen elemzés megvalósíthatatlan akkor, ha a vizsgálódás körébe nem vonjuk bele a lét *valamennyi* nagy problémáját teljes terjedelmükben. Még a legparányibb dolog sem jelenik meg úgy a történelmi és természeti világképben, hogy ne testesítené meg egyúttal azokat a mélyen ható tendenciákat, melyeket önmagában hordoz. így az eredeti témakör hihetetlenül kitágult. Roppant sok meglepő és zömmel egészen új kérdés, illetve összefüggés bukkant fel.

Végül teljesen világos lett az, hogy a történelemnek egyetlen részletét sem lehet kielégítően megvilágítani akkor, ha előtte nem derítjük fel a történelem titkát, pontosabban a magasabb értelemben vett emberiségnek, mint egy szabályos struktúrának a szerves egységét. S éppen ez volt az, amit eddig korántsem oldottak meg.

Ettől a pillanattól kezdve a gyakran sejtett, olykor érintett, bár helyesen soha fel nem fogott kapcsolatok egyre gazdagabban rajzolódtak ki; azok a kapcsolatok például, melyek a képzőművészeti formákat a háború és az államigazgatás formáival kötik össze, vagy az a mély rokonság, amely ugyanannak a kultúrának a politikai és matematikai alakzatai, a vallásos és a technikai szemléletmód, a matematika, a zene és a szobrászat vagy a gazdasági és a megismerésformák között áll fenn. Kétségbevonhatatlanul világossá vált számomra az az alapvető függőség, amely germán őseink mitológiai elképzelései, illetve a legmodernebb fizikai és kémiai elméletek között áll fenn, aztán a tragédia, a dinamikus technika és a mai pénzforgalom közötti tökéletes stílusmegfelelés vagy az az először bizarrnak tűnő, később magától értetődővé váló tény, hogy egyfelől az olaj festészet perspektívája, a könyvnyomtatás, a hitelrendszer, a messze hordó fegyverek és a kontrapunktikus zene, másfelől a pőre szobor, a városállam és a görögök által feltalált pénzérme voltaképpen egy és ugyanazon lelkület azonos kifejeződése; ugyanakkor mindezt messze túlszárnyalva, úgyszólván vakító megvilágításba került az a tény, hogy *a morfológiai hasonlóságoknak* ezek a hatalmas *csoportjai* – melyek mindegyike szimbolikusan jelenít meg egy meghatározott típusú embert a világtörténelem panorámájában – szigorúan szimmetrikus felépítésűek. Csak ez a perspektíva mutatja meg a történelem valódi vonalvezetését. Minthogy pedig e perspektíva maga is egy korszak szimptómája, illetve kifejeződése, és mint ilyen, benső lehetőségként és szükségszerűségként csak korunkban és kizárólag a nyugateurópai ember számára adott, ennélfogva – távolról – a legmodernebb matematikának – a csoportelmélet területének – bizonyos szemléletmódjaival vethető csak egybe. Ezek voltak azok a gondolatok, melyek – homályosan és körvonalazatlanul − hosszú évek óta foglalkoztattak, most viszont megragadható formát is öltöttek.

A jelenkort – a közelgő világháborút – ettől kezdve egészen más fényben láttam. Többé már nem tűnt véletlenszerű, nemzeti érzelmek, személyes behatások és gazdasági irányvonalak által meghatározott tények egyszeri konstellációjának, melyet a történész valamely politikai vagy társadalmi

természetű oksági séma révén az egység és a tárgyi szükségszerűség látszatával ruház fel; a jelenkor úgy mutatkozott meg, mint *egy történelmi korszakváltás típusa,* amely életrajzi szempontból *már évszázadok óta előre meghatározott helyet* foglal el egy nagy, pontosan behatárolható történelmi organizmuson belül. A nagy válság legfőbb tünete az, hogy manapság – könyvek és vélemények áradatában, ám egyenként szétszórtan, s csupán a sajátos területek szűk látókörét érvényesítve – tengernyi szenvedélyes kérdésfelvetéssel és nézettel találkozunk, melyek felizgatnak bennünket, aggodalmat váltanak ki és összezavarnak, arra azonban már nem képesek, hogy felszabadítólag hassanak ránk. Ismerjük, de nem ismerjük fel őket. Megemlítem azokat a végső jelentőségükben teljesen félreértett művészeti problémákat, melyek alapját képezik a formáról és a tartalomról, a vonalról és a térről, a rajzról és a festészetről, a stílus fogalmáról avagy az impresszionizmus és a wagneri zene értelméről folyó vitáknak; megemlítem továbbá a művészet hanyatlását, a tudomány értékét illető, egyre erősödő kételyt; azokat a súlyos kérdéseket, melyeket a világvárosnak a parasztság fölötti győzelme vet fel; a gyermektelenséget és a népességnek a faluból a városba való özönlését; a fluktuáló negyedik rend társadalmi rangját; a materializmus, a szocializmus és a parlamentarizmus válságát; az egyénnek az államhoz való viszonyát; a tulajdon és az ettől függő házasság problémáját; egy látszólag egészen más területről megemlítem a terjedelmes néppszichológiai munkákat, melyek a mítoszokról és kultuszokról, a művészet, a vallás és a gondolkodás kezdeteiről szólnak, és ezeket többé már nem ideológiai, hanem végre-valahára szigorúan morfológiai szempontból tárgyalják; mindezek olyan kérdések, melyek mind a történelem *egyetlen* – kellő mértékben sohasem tudatosuló – rejtélyének irányába mutatnak. Ezen a ponton nem megszámlálhatatlanul sok, hanem mindig is *egy és ugyanazon* feladat létezett. Itt mindenki megsejtett valamit, saját szűk látásmódja folytán azonban senki sem találta meg azt az egyetlen és átfogó megoldást, amely Nietzsche óta már benne volt a levegőben; ő már valamennyi döntő problémának úgyszólván a birtokában volt, anélkül azonban, hogy – mint romantikus – szembe mert volna nézni a szigorú valósággal.

Itt figyelhető meg az a mély szükségszerűség is, hogy a lezáró tannak el kellett jönnie, s az is, hogy miért éppen csak most jöhetett el. E tan nem támadja a fennálló eszméket és alkotásokat. Inkább még jobban megerősíti mindazt, amit nemzedékek hosszú sora keresett és véghezvitt. Ez a

szkepticizmus mintegy foglalatául szolgál mindannak, ami – függetlenül attól, hogy milyen szándék munkál benne – valóságos, élő tendenciaként a részterületek mindegyikén jelen van.

A legfontosabb azonban, hogy feltárult végre az az ellentét – ti. *a történelem és a természet között feszülő ellentét* –, melyből kiindulva (s csak ebből kiindulva!) megragadhatjuk a történelem lényegét. Ismétlem: az ember mint a világ eleme és hordozója, nemcsak a természet része, hanem a történelemé – egy más rendű és más tartalmú *második kozmoszé* – is, amit az egész eddigi metafizika – az első kozmosz kedvéért – elhanyagolt. Világtudatunknak ehhez az *alapkérdéséhez* elsőként az a megfigyelés vezetett, hogy a mai történész – miközben az érzékileg megragadható eseményeket, a már létrejöttét végigtapogatja – azt hiszi, hogy a történelmet, a történést, azaz magát a *létrejövést* is megragadta; minden csakis ésszerűen megismerő – tehát nem szemlélő[30] ember előítélete ez, ami már a nagy eleatákat is zavarba hozta, midőn azt állították, hogy a megismerő számára semmiféle létrejövés nem adott, hanem csakis a lét (vagy a létrejött lét). Más szóval – mintának tekintve a fizikus tárgyszemléletét – a történelmet az ember a természettel azonosította, s eszerint is bánt vele. Ennek tudható be az a súlyos következményekkel járó tévedés, hogy a történés jelenségére az okság, a törvény, a rendszer – vagyis a merev lét struktúrájának – alapelveit alkalmazták. Olybá vették, hogy egy emberi kultúra éppolyan, mint az elektromosság vagy a gravitáció, és hogy az elemzésnek lényegileg azonosak a lehetőségei; az a nagyravágyás sarkallta őket, hogy a természetbúvár szokásait másolják le, úgyhogy minduntalan azt a kérdést tették fel, *mi* a gótika, *mi* az iszlám és az antik városállam, nem pedig azt, hogy egy eleven élet eme szimbólumainak miért éppen *akkor* és *ott kellett* felbukkanniuk, miért *ebben a formában* és miért pont *ennyi ideig*. Ha a térben és időben egymástól távol eső történelmi jelenségek számtalan hasonlósága közül akár csak egy is napvilágra került, a történészek megelégedtek azzal, hogy e hasonlóságokat egyszerűen tudomásul vegyék, és hogy a csodálatra méltó egybeesésről néhány szellemes megjegyzést tegyenek – így pl. Rodoszt „az ókor Velencéjének”, Napóleont pedig az új Nagy Sándornak nevezték –, ahelyett, hogy épp ezen a ponton, ahol a *sorsprobléma* mint a történelem tulajdonképpeni problémája (ti. *az idő problémája)* előtérbe kerül, igen komoly, tudományosan szabályozott fiziognómiát dolgoztak volna ki, így találva meg a választ arra a kérdésre, hogy milyen egészen másfajta – a kauzális

szükségszerűségtől merőben különböző – szükségszerűség működik itt. Az, hogy minden egyes jelenség már pusztán azáltal metafizikai rejtvényt ad fel, hogy egy *sohasem közömbös időszakban tűnik fel, továbbá az, hogy* az embernek önmagától is meg kell kérdeznie azt, hogy vajon az anorganikus és a természettörvényre jellemző összefüggés mellett még miféle *eleven* összefüggés rejlik a világképben, mely világkép éppenséggel az *egész* ember kisugárzása, nem pedig, mint Kant vélte, csak a megismerő alanyé; vagy az, hogy egy jelenség nemcsak az értelem számára való tény, hanem egyszersmind a lelki tartalom kifejeződése is; nemcsak tárgy, hanem szimbólum is (mégpedig a legmagasabb rendű vallási és művészi alkotásoktól kezdve egészen a mindennapi élet apró-cseprő dolgaival bezárólag) – filozófiai szempontból mindez újnak számított.

Végül is – nagy ívű körvonalakban s a teljes benső szükségszerűség útján járva – egészen világosan láttam a megoldást, mégpedig egy olyan megoldást, mely egy kizárólagos alapelvhez kanyarodik vissza; ezt kell megtalálni, ami eddig még senkinek sem sikerült; kora ifjúságom óta üldözött és vonzott ez a dolog; gyötört, mert feladatként magam előtt éreztem, megragadni azonban nem tudtam. Jelen könyv − mint egy új világkép ideiglenes kifejeződése – ebből a némiképp véletlenszerű alkalomból született, tele mindazokkal a hibákkal, melyek velejárói minden első próbálkozónak; jól tudom, hogy nem tökéletes, és bizonyos, hogy ellentmondásokkal terhes. Ennek ellenére meg vagyok győződve arról, hogy egy olyan gondolat cáfolhatatlan megfogalmazását tartalmazza, melyet – újfent megismétlem – senki sem fog vitatni, ha már egyszer kimondatott.

A szűkebb téma tehát a nyugateurópai – napjainkban az egész földgolyóra kiterjedt – kultúra hanyatlásának elemzése. A cél azonban: egy filozófia kibontása, valamint egy erre a filozófiára jellemző, most bizonyítandó módszernek – ti. a világtörténelem összehasonlító morfológiájának – a kifejtése. A munka természetszerűleg két részre oszlik. Az első rész, a „Forma és valóság”, a nagy kultúrák *formanyelvéből* indul ki, és kísérletet tesz arra, hogy eredetük végső gyökérzetéig hatolva megalapozzon egyfajta szimbolikát. A második rész, a „Világtörténelmi perspektívák”, *a valóságos élet tényeiből* indul ki, és a magasabb emberiség történelmi gyakorlata révén megpróbál eljutni a történelmi tapasztalás leglényegéig, melynek alapján kézbe vehetnénk saját jövőnk megformálását.

A 104. oldal után következő táblázatok áttekintést adnak arról, hogy mi lett a vizsgálódás eredménye. Egyúttal az új módszer termékenységéről és hatóköréről is fogalmat adnak.

ELSŐ FEJEZET:[31]

A SZÁMOK ÉRTELMÉRŐL

1

Mindenekelőtt arra van szükség, hogy meghatározzunk néhány olyan alapfogalmat, melyet a vizsgálódás során szabatos és részben új értelemben használunk; a kifejtés során e fogalmak metafizikai tartalma úgyszólván magától adódik, mégis már a kezdet kezdetén egyértelműen meg kell határoznunk őket.

Úgy tűnik, hogy a lét és a létrejövés közötti különbségtevés, ami széles körben elterjedt, és a filozófiában is gyakorta fellelhető, nem alkalmas arra, hogy valóban kifejezze annak lényegét, ami ebben az ellentétben benne foglaltatik. Egy végtelen létrejövés – megvalósulás, „valóság” – állapotként is felfogható, így a léthez rendelhető; példaként szolgálhat erre az egyenletes gyorsulás és a mozgásállapot fizikai fogalma vagy pedig a kinetikus gázelmélet alapelgondolása. Megkülönböztethető viszont – Goethével szólva – a *létrejövés* és a *létrejött,* mint végső elemei annak, ami az éberlétben és az éberléttel (Wachsein – „tudat”) egyenesen adott. Mindenesetre, kételkedjünk bár annak lehetőségében, hogy az absztrakt fogalomképzés útján az „emberi” legvégső alapjaihoz kerülünk közel, mégis ez az igen világos és határozott *érzés* – amiből az éberlét legkülső határait érintő, alapvető ellentét ered – az a legeredendőbb valami, ameddig az ember egyáltalán eljutni képes.

Ebből pedig szükségképpen következik az, hogy mindig egy létrejövés szolgál a létrejött alapjául, és nem fordítva.

A *„saját”* és az *„idegen”* elnevezéssel megkülönböztetem továbbá az éberlét ama két őstényét, melyek jelentése valamennyi tudatos-éber – tehát nem álomba merült – emberben közvetlen, benső bizonyossággal rögződik, anélkül hogy ezek valamely definíció által közelebbről meghatározhatók volnának. Az *érzékelés* („érzéki világ”) szóval jellemzett eredendő ténnyel valamilyen módon mindig az „idegen” eleme áll kapcsolatban. A filozófiai formálóerővel megáldott nagy gondolkodók azzal próbálkoztak, hogy e kapcsolatot egyre pontosabban ragadják meg olyan félig szemléletes, sematikus fogalompárok segítségével, mint jelenség és magánvaló dolog, a világ mint akarat és képzet, én és nem én, jóllehet e szándék minden bizonnyal meghaladja az egzakt emberi megismerés lehetőségeit. Az *érzésként* („benső világ”) megnevezett eredendő tényben hasonlóképpen oly

módon bújik meg a „saját” eleme, hogy pontos megragadása az absztrakt gondolkodás eljárásain szintúgy kívül reked.

Továbbmenve, a *lélek* és a *világ* szavakkal azt az ellentétet jelölöm, *melynek megléte magával a tisztán emberi éberlét tényével azonos*. Ezen ellentét világosságának és élességének – vagyis az éberlét *szellemiségének* – fokozatai vannak, a vadember és a gyermek homályos, olykor mégis a mélységekig elérő *megértő érzékelésétől* kezdve – idetartoznak egyébként a vallási és művészi inspirációnak a késői korokban egyre ritkábbá váló pillanatai is – egészen a *tisztán megértő* éberlét metsző élességéig, mondjuk a kanti vagy a napóleoni gondolkodás állapotaiban. A lélek és a világ ellentéte itt a szubjektum és az objektum ellentétévé változott. Az éberlétnek ez az *elemi struktúrája* mint a közvetlen, benső bizonyosság ténye a fogalmi tagolás számára tovább már nem hozzáférhető, és éppoly bizonyos az is, hogy az a két, csak nyelvileg és bizonyos mértékig csak mesterségesen elkülöníthető elem folyvást együtt, egymásban van jelen, és teljes egészében egységként, totalitásként tűnik elő, anélkül azonban, hogy a született idealisták és realisták ismeretkritikai előítélete – mely szerint, mint elsődleges dolog (vagy ahogy ők mondják: „ok”) vagy a lélek a világ alapja, vagy a világ a léleké – az éberlét tényében bármilyen módon is meg lenne alapozva. Az, hogy egy filozófiai rendszerben a hangsúly az egyik vagy a másik oldalra helyeződik, a személyiség ismertetőjegye csupán, és tisztán életrajzi jelentőségű.

Ha a létrejövés és a létrejött fogalmait az éberlétnek mint ellentétek feszültségének eme struktúrájára alkalmazzuk, akkor az *élet* szó egészen meghatározott, a létrejövéssel közeli rokonságban álló értelmet kap. A létrejövést és a létrejöttét úgy jellemezhetjük, mint azon formát, melyben az élet ténye és eredménye az éberlét számára jelenvaló. Amíg az ember tudatánál van, a saját, előrehaladó, önmagát folytonosan beteljesítő élet a létrejövés eleme révén éberlétében prezentálódik – *e tényt nevezik jelennek* – és, mint minden létrejövés, az *iránynak* ama titkokkal teli *ismertetőjegyét* viseli magán, amit az ember minden fejlettebb nyelvben az *idő* szavával és az ehhez kapcsolódó problémákkal eredménytelenül próbált meg szellemileg megragadni és értelmezni. Ebből következik a *létrejött (merev)* mély kapcsolata a *halállal.*

Ha most a lelket – mégpedig annak nem elgondolt vagy elképzelt, hanem úgymond érzett alakját – a *lehetségesnek,* a világot pedig ezzel szemben a *valóságosnak* nevezzük -ezek olyan kifejezések, melyek jelentéséről egy

benső érzés semmilyen kétséget nem hagy –, akkor az élet úgy jelenik meg, mint *az a forma, melyben a lehetséges megvalósulása végbemegy.* Tekintettel az irány ismertetőjegyére, a lehetségest *jövőnek,* a megvalósultat *múltnak,* magát a megvalósulást – az élet középpontját és értelmét – pedig *jelennek* nevezzük. A „lélek" az, ami majd végbemegy, a „világ" a végbement, az „élet" pedig maga a végbemenés. Az olyan kifejezések, mint pillanat, tartam, fejlődés, élettartalom, rendeltetés, terjedelem, cél, életteljesség vagy életüresség ezzel meghatározott, minden elkövetkezendőre, vagyis a történelmi jelenségek megértésére vonatkozó lényegi jelentést kapnak.

Végezetül, mint már említettük, egészen meghatározott, az eddig szokásostól eltérő értelemben kell használnunk a *„történelem"* és a *„természet"* szavakat is. Ezeken olyan *lehetséges* módozatok értendők, ahogyan a tudottnak az összessége, a létrejövés *és* a létrejött, az élet *és* a megélt egy egységes, átszellemített és jól elrendezett *világképbe* foglalva felfogható, mindegyik aszerint, hogy a fel nem osztható benyomást döntő módon a létrejövés vagy a létrejött, az irányulás vagy pedig a kiterjedés („idő" vagy „tér") uralja. Jelen esetben *nem egy alternatíváról,* hanem annak végtelen sok és nagyon is különféle lehetőségeiről van szó, hogy valamely „külvilágnak", mint saját létezésünk visszfényének és tanúbizonyságának birtokában legyünk, lehetőségek olyan soráról, melynek egy tisztán *organikus* és egy tisztán *mechanikus világnézet* (a szó szoros értelmében vett *világnézet)* a legszélső tagjai. Az ősemberben (ahogyan éberlétét elképzeljük) és a gyermekben (ahogyan gyermekkorunkra visszaemlékezünk) e lehetőségek egyike sincs kellő világossággal kidolgozva. E magasabb rendű világtudat feltételének a *nyelvet* kell tekinteni, mégpedig nem az emberi nyelvet úgy általában véve, hanem egy *kultúrnyelvet,* ami az ősember számára még nem létezik, a gyermek esetében azonban már igen, jóllehet számára még nem hozzáférhető. Másként szólva még egyiküknek sincs birtokában a világ tiszta és világos elgondolása; a történelemről és a természetről -melyek összefüggésébe saját létezésük is beletagolódik – van ugyan homályos sejtésük, valódi tudásuk azonban még nincs, vagyis *nincs kultúrájuk.*

E fontos szó ezzel olyan meghatározott és jelentőségteljes értelemre tesz szert, ami minden elkövetkezendőnek előfeltétele. Az imént említett jellemzés – a lélek mint a lehetséges, illetve a világ mint a valóságos megnevezése – alapján megkülönböztetem egymástól a *lehetséges* és a

valóságos kultúrát, azaz a kultúrát, mint az – *általános vagy egyedi – létezés eszméjét,* illetve mint ezen eszme *megtestesülését,* mint érzékivé, térbelivé és megragadhatóvá vált kifejeződéseinek összességét: tetteket és gondolkodásmódokat, vallást és államot, művészeteket és tudományokat, népeket és városokat, gazdasági és társadalmi formákat, nyelveket, jogrendszereket, szokásokat, jellemeket, arcvonásokat és öltözeteket. *A magasabb rendű történelem* szoros kapcsolatban áll az élettel, a létrejövéssel; nem egyéb, mint *a lehetséges kultúra megvalósulása.*

Hozzá kell tennünk, hogy ezek az alapvető meghatározások legnagyobbrészt már nem a fogalmak, definíciók és bizonyítások révén történő közölhetőség területén helyezkednek el; e meghatározásokat – legmélyebb értelmük szerint – inkább átérezni, átélni, szemlélni kell. Az *élmény* és a *megismerés* között, vagyis egyfelől a közvetlen bizonyosság – úgy, ahogy azt az intuíció különböző formái (megvilágosodás, sugallat, művészi szemlélet, élettapasztalat, az ún. emberismerő pillantása, Goethe „egzakt érzéki fantáziája") nyújtják –, másfelől az ésszerű tapasztalás, illetve a kísérleti technika eredményei között olyan különbség áll fenn, amit csak ritkán értékelnek megfelelő módon. Az előbbi esetben az összehasonlítás, a kép és a szimbólum a közlésforma, az utóbbiban pedig a képlet, a törvény, a séma. Az ember a létrejöttét ismeri meg, helyesebben – miként látni fogjuk − a kialakult lét az emberi szellem számára azonos a megvalósított megismerésaktussal. A létrejövés azonban csak átélhető vagy mély és szótlan megértéssel érezhető. Ezen alapszik az, amit emberismeretnek nevezünk. A történelmet megérteni annyi, mint a legmagasabb rendű értelemben emberismerőnek lenni. Minél tisztább valamely történelemkép, annál kizárólagosabb módon járható e pillantás számára, amely az idegen lelkek bensejébe hatol; ennek pedig semmi köze sincs a megismerés amaz eszközeihez, melyeket „A tiszta ész kritikája" vizsgál. Valamely tiszta természetkép mechanizmusát – mondjuk Newton vagy Kant világát – törvények és összehasonlítások révén ismerjük meg, dolgozzuk fel vagy tagoljuk, végül pedig rendszerben összegezzük. Egy tiszta történelemkép organizmusát – amilyen pl. Plótinosz, Dante és Bruno világa volt – szemléljük, bensőleg átéljük, konkrét alakzatként, érzékletes képként felfogjuk, végül pedig költői és művészi felfogásmódban adjuk vissza. – Goethe „eleven természete": történelmi világkép.

2

Annak bemutatására, hogy valamely lélek hogyan próbálja magát megvalósítani az őt övező világ képében, vagyis hogy a létrejött kultúra mennyiben kifejeződése és képmása az emberi létezés eszméjének, a *számot* választom, mint minden matematika végsőként adott alapelemét. S teszem ezt azért, mert a matematika – melynek legmélyéig csak igen kevesek tudnak eljutni – a szellem valamennyi alkotása között egyedülálló rangot vívott ki magának. A legszigorúbb tudományok egyike, akárcsak a logika, de átfogóbb annál, és tartalmában sokkal gazdagabb; a képzőművészet és a zene mellett igazi művészet, már ami az őt mozgató ihlet szükségszerűségét és fejlődésének nagy formai konvencióit illeti; végül metafizika, mégpedig a legmagasabb rendűek közül való, ahogyan ezt Platón és mindenekelőtt Leibniz bizonyítja. Minden filozófia eddig csakis valamely *hozzá tartozó* matematikával való szoros kapcsolatban bontakozott ki. A szám az *oksági* szükségszerűség szimbóluma. Az istenfogalomhoz hasonlóan tartalmazza a világnak mint termé-

szetnek a legvégső lényegét. A számok létezése ezért nevezhető misztériumnak, és egyetlen kultúra vallásos gondolkodása sem vonta ki magát e befolyás alól.

Ahogy minden létrejövés az *irány* (a visszafordíthatatlanság) eredendő jegyét viseli magán, hasonlóképpen minden, ami létrejött, a *kiterjedését,* éspedig oly módon, hogy e szavak jelentése csak erőltetett módon választható el egymástól. Minden létrejött, tehát (térbelileg és anyagilag) kiterjedt dolog tulajdonképpeni titka azonban a *matematikai* szám típusában testesül meg, mint a *kronológiai* szám ellentétében. A matematikai szám lényegében a *mechanikus határvonás* szándéka rejtezik. A szám ennyiben rokonítható a *szóval,* mely – mint fogalom, „megragadó", „jelölő" – szintén a világból érkező benyomások köré von határt. A legmélyebb itt mindenesetre megragadhatatlan és kifejezhetetlen. A *valódi* szám, mellyel a matematikus dolgozik, az *egzakt módon elképzelt, kimondott, leírt jel* – műveleti jel, képlet, jel, ábra – az elgondolt, kimondott, leírt szóhoz hasonlóan már a mélység szimbóluma, egy, a belső és külső látás számára érzékileg megjelenő, közölhető, megragadható valami, melyben a határok kijelölése leképeződve jelenik meg. A számok eredete a mítosz eredetére emlékeztet. Az ősember a meghatározhatatlan természeti benyomásokat („az idegent") istenségekké *(numina)* emeli, mégpedig azáltal, hogy egy *név*

segítségével lehatárolt módon rögzíti azokat. A számok hasonlóképpen olyasvalamik, amik természeti benyomásokat határolnak el, illetve rögzítenek. Az emberi értelem nevek és számok révén szerez hatalmat a világ felett. Egy matematika jelekből álló nyelve és egy szónyelv grammatikája legvégső soron azonos felépítésű. A logika mindig egyfajta matematika és viszont. Ennélfogva az emberi értelem mindazon aktusaiban, melyek kapcsolatban állnak a matematikai számmal – amilyen a távolságmérés, számlálás, rajzolás, súlymérés, rendszerezés és felosztás[32] –, szintén benne rejlik a kiterjedt behatárolására irányuló nyelvi – bizonyítások, következtetések, tételek és rendszerek formájában kifejeződő – tendencia; vagyis az éber, tudatánál lévő ember számára csak ilyesfajta, a tudatosság szintjét alig elérő aktusok révén tárul fel az, hogy a sorszámok segítségével egyértelműen meghatározott tárgyak, tulajdonságok, kapcsolatok, egyediségek, egységek és sokaságok vannak; röviden, hogy annak a világképnek, melyet ő „természet”-nek nevez és mint olyat „megismer”, olyan struktúrája van, melyet ő szükségszerűnek és megingathatatlannak érez. *A természet az, ami számolható.* A történelem mindannak foglalata, ami nem áll kapcsolatban a matematikával. Innen van a természeti törvények matematikai bizonyossága, Galilei bámulatra méltó meglátása, hogy a természet *„seritta in lingua matematica”*, valamint az a Kant által hangsúlyozott tény, hogy az egzakt természettudomány hatóköre épp addig terjed, ameddig a matematikai módszerek felhasználásának lehetősége.

A számban mint a *teljessé vált behatárolás jelében* rejlik tehát minden valóságos – azaz létrejött, megismert és egyúttal behatárolt dolog – *lényege,* úgy, ahogy azt Püthagorasz – vagy bárki volt is – egy fennkölt, teljességgel vallásos intuíció hatására a legmélyebb benső bizonyossággal felfogta. Ám a matematikát – ha ezen a számokban való gyakorlati gondolkodás képességét értjük – nem szabad összekeverni a szó sokkal szűkebb értelmében vett tudományos matematikával, a számokról szóló, szóban vagy írásban kifejtett *tannal.* Az írásban rögzített matematika éppoly kevéssé képviseli mindannak összességét, ami egy kultúra méhében matematikai meglátásként, illetve filozófiai gondolkodásként fogant meg, mint az elméleti munkákban írásba foglalt filozófia. Egészen másfajta utak is vezetnek ahhoz, hogy a szám alapjául szolgáló ősérzést érzékileg megjelenítsük. Valamennyi kultúra kezdetén egy olyan archaikus stílus áll, melyet nem csak a korai görög művészet esetében lehetett volna

geometriainak nevezni. Van valami közös, valami kifejezetten matematikai a X. század antik stílusában, az egyiptomi IV. dinasztia templomi stílusában – melyet az egyenes vonal és a derékszög feltétlen uralma jellemez –, az ókeresztény szarkofágreliefen és a román építészetben, illetve ornamentikában. Itt minden egyes vonal, valamennyi -egyáltalában nem imitatív szándékot hordozó – ember-vagy állatalak számokban való misztikus gondolkodást jelenít meg, amely közvetlen kapcsolatban áll a halálnak (a merevségnek) a titkával.

A gótikus székesegyház és a dór templom *kővé dermedt matematika.* Bizonyos, hogy az antik számot – a *kézzelfogható* dolgok világrendjének alapelvét mint *mértéket vagy mennyiséget* – tudományosan első ízben Püthagorasz ragadta meg. Az antik számot azonban – a szobor szigorú kánonján és a dór oszloprenden keresztül – épp akkoriban oly módon is megjelenítették, mint a*, érzéki-testi egységek szép rendjét. Valamennyi nagy művészet a számszerű és jelentőségteljes lehatárolás megannyi fajtája, gondoljunk ezzel kapcsolatban a festészet térproblematikájára. Egy kiemelkedő matematikai tehetség *technikailag* minden tudomány nélkül is termékeny lehet, és ebben a formában önmaga teljes tudatára ébredhet. Ama roppant számérzék ismeretében, melyről a piramistemplomok térfelbontása, az építészi, öntözési és közigazgatási technika tanúskodik már az Óbirodalomban, hogy az egyiptomi naptárról ne is beszéljünk, senki sem állíthatja, hogy az egyiptomi matematika színvonalát Ahmesznek az Újbirodalom idejéből származó értéktelen számtankönyve jelzi. Az ausztráliai bennszülöttekben, kiknek szellemi színvonala az ősemberével azonos, olyan matematikai ösztön rejlik – vagy, másként szólva, olyan, számokban való, szavak és jelek révén még nem közölhető gondolkodás –, amely a tiszta tériesség értelmezését tekintve messze meghaladja a görögökét. Feltalálták a bumerángot, s ennek működése olyan számfajtákban való ösztönszerű jártasságra enged következtetni, melyeket mi a magasabb rendű geometriai analízis tárgykörébe utalnánk. *Ennek megfelelően* − s egy később megvilágítandó összefüggés értelmében – rendkívül bonyolult szertartási rend és a rokonsági kapcsolatok megjelölésének oly árnyalt nyelvi kifejezése alakult ki náluk, melyhez fogható sehol másutt nem figyelhető meg, még a fejlett kultúrákban sem. Ennek felel meg az, hogy a görögség, Periklész kori tündöklése idején, nem rendelkezett az euklideszi matematikához fogható érzékkel sem a közéleti rituálé, sem pedig a magányosság iránt, ellentétben a barokkal, amely a tér

analízisén kívül létrehozta a Napkirály udvarát és az államok dinasztikus kapcsolatokon nyugvó rendszerét.

Valamely lélek stílusa egy számvilágban, de nem csak annak tudományos megfogalmazásában mutatkozik meg.

3

Mindebből egy döntő tény következik, amely mind ez ideig még a matematikusok előtt is rejtve maradt.

Önmagában való szám nincs és nem is lehet. Mivel több kultúra van, több számvilág létezik. A matematikai gondolkodásnak – s ezzel a szám típusának – indiai, arab, antik és nyugati formáját különítjük el, melyek mindegyike alapvetően sajátszerű és egyedi, mindegyik más és más világérzés kifejeződése. Mindegyik típus egy-egy tudományosan is pontosan behatárolt érvényesség jelképe, a létrejött valamely rendjének princípiuma: e rendben valamely egyedi, semmi mással fel nem cserélhető lélek legmélyebb lényege tükröződik vissza, ama léleké, amely pontosan e kultúrának képezi középpontját, s nem valamelyik másikét. Ennek megfelelően többféle matematikáról lehet beszélni. Kétségtelen ugyanis, hogy az euklideszi geometria belső felépítése egészen más, mint a kartéziánus geometriáé, az arkhimédészi analízis egészen más, mint a gaussi, mégpedig nemcsak formanyelvét, szándékát és eszközeit tekintve, hanem mindenekelőtt gyökerében más, a szám eredendő és választást kizáró értelmében, melynek tudományos kifejtését a szóban forgó analízis képviseli. E szám, a határélmény, ami a számban magától értetődő módon érzékiesül, ennélfogva az egész természet is, a kiterjedt világ, melynek képe e határok meghúzása révén alakult ki, és amelyhez mindig csak egyetlen fajta matematikai megközelítésmóddal juthatunk el − mindez nem egy általános, hanem mindenkor egy bizonyosfajta meghatározott emberiségről vall.

Egy születőfélben levő matematika stílusát illetően tehát minden attól függ, hogy mely kultúrában gyökerezik, és hogy milyen emberek formálnak gondolatokat róla. A szellem a kultúrában szunnyadó lehetőségeket tudományosan kibonthatja, felhasználhatja, és ebben a legmagasabb tökély szintjére érhet el; arra azonban, hogy e kultúrát megváltoztassa, teljességgel képtelen. Az antik ornamentika és a gótikus építészet legkorábbi formáiban az euklideszi geometria eszméje és az infinitezimális számítás már évszázadokkal azelőtt megvalósult, mielőtt még e kultúrák első, képzett matematikusai megszülettek volna.

A szám s éppúgy a beszéd megértésének kezdetét egy mély, benső élmény, *az én* tulajdonképpeni *öntudatra ébredése* jelenti, vagyis az, ami a gyermeket felnőtt emberré, saját kultúrájának tagjává teszi. Tárgyak, vagyis

számuk és jellegük szerint körülhatárolt és világosan megkülönböztethető dolgok az éberlét számára csak ettől kezdve vannak; csak ettől kezdve léteznek pontosan meghatározható tulajdonságok, fogalmak, a kauzális szükségszerűség, a környező világ *rendszere,* egy *világforma,* valamint *világtörvények* − a „törvénybe foglalt" (Gesetzte) természetszerűleg mindig a behatárolt, a merev, a számoknak alárendelt értelmében használatos –, s végül ekkor alakul ki a szorongással elegyes tisztelet hirtelen ránk törő, szinte metafizikai érzése aziránt, amit a mérés, számolás, rajzolás és formálás jelent a maga teljes mélységében.

Mármost Kant az emberi tudás tartományát *a priori* (szükségszerű és általános érvényű), illetve *a posteriori* (a tapasztalatból eredő és esetről esetre változó) szintézisre osztotta, s a matematikai ismeretet az elsőbe sorolta. Kétségtelen, hogy ezzel az elvont kifejezés szintjére emelt egy erős benső érzést. Teljesen függetlenül azonban attól – s ezt a modern felsőbb matematika és mechanika a szükségesnél jóval több példával támasztja alá –, hogy e két alapelv között nem húzódik éles határ – amit pedig e princípium egész eredete feltétlenül meg kellene hogy követeljen –, az *apriori,* az ismeretkritika minden bizonnyá[1] egyik legzseniálisabb koncepciója még így is fölöttébb problematikus fogalomnak tűnik. Kant ugyanis ezzel – anélkül, hogy a bizonyítással vesződne, s bizonyítást nem is lehetne találni – éppúgy előfeltételezi minden szellemi tevékenység *formájának megváltoztathatatlanságát,* mint azt, hogy ez *valamennyi ember számára azonos*. Ennek következtében teljességgel figyelmen kívül marad egy felbecsülhetetlen jelentőségű körülmény -ti. ezen „általános érvényűség" *mértékének ingadozó volta* –, mégpedig elsősorban azért, mert Kant gondolatainak bizonyításakor kizárólag korának szellemi beidegződéseire − hogy azt ne mondjuk, saját, személyes beidegződéseire − támaszkodott. Bizonyos, kétségtelenül kiterjedt érvényességgel bíró vonások mellett – melyek, legalábbis látszólag, függetlenek attól, hogy a megismerő alany melyik kultúrához tartozik, s mely században él – minden gondolkodásnak alapjául szolgál ezenfelül még egy egészen másfajta formai szükségszerűség is, melynek az ember – épp, mint *egy meghatározott és semmi mással fel nem cserélhető kultúra* tagja − *magától értetődő módon* alá van vetve. Ez az *a priori* tartalom két alapvetően különböző fajtája; és minden megismerési lehetőségen túl levő – ennélfogva soha meg nem válaszolható – kérdés az, hogy mi a határ a kettő között, és hogy egyáltalában van-e ilyen. Azt, hogy a szellem mibenlétének

korábban magától értetődőnek tartott állandósága merő illúzió, hogy az előttünk levő történelemben többféle *megismerési stílus* van, eddigelé soha nem merték feltételezni. Legyen szabad azonban emlékeztetni arra, hogy az olyan dolgokra vonatkozó egyetértés, melyek még egyáltalában nem merültek fel problémaként, nemcsak valamely általános igazságot bizonyíthat, hanem egy általános tévhitet is. Egyfajta homályos kétség mindenesetre mindig is lappangott e kérdés körül, és a helyes álláspontot az összes eddigi gondolkodó egyet nem értéséből már korábban ki kellett volna következtetni; arról az egyet nem értésről van szó, amely a gondolkodás történetéről alkotott különböző nézetekben nyilvánul meg. Az viszont, hogy e sokféleség nem az emberi szellem fogyatékosságából vagy a végérvényes tudás „el nem ért" állapotából ered, vagyis nem hiány, hanem sorsszerű történelmi szükségszerűség – ez igazi *felfedezés.* Az a legmélyebb és legvégső alapzat, ahová az emberi megismerés elérhet, nem az állandóságból, hanem csakis a *különbözőségből* – mégpedig e különbözőség *organikus logikájából* − következtethető ki. *A megismerésformák összehasonlító morfológiája* olyan feladat, amely a nyugati gondolkodás számára még megoldásra vár.

4

Ha a matematika csak puszta tudomány volna, mint a csillagászat vagy az ásványtan, meg tudnánk határozni a tárgyát. Erre azonban az ember nem képes, és soha nem is volt az. Mi, nyugat-európaiak, saját tudományos számfogalmunkat ráerőltethetjük ugyan arra, amivel az athéni és bagdadi matematikusok foglalkoztak, annyi azonban bizonyos, hogy e közös nevű tudomány témája, szándéka és módszere náluk egészen más volt. *Nincs olyan, hogy matematika; csak matematikák vannak.* Az, amit „a" matematika történetének nevezünk, s ami állítólag egy egyedüli és változatlan eszmény fokozatos megvalósulása, a maga valójában – ha eltávolítjuk a történelmi felszín csalóka képét -nem más, mint önmagukban zárt, független kibomlások *sokasága,* új formavilágok ismételt világrajövetele és idegenek elsajátítása, átformálása, elhagyása, egy merőben organikus, meghatározott *időtartamhoz* kötött felvirágzás, érett állapot, hervadás és pusztulás. Ne áltassuk magunkat! Az antik szellem a maga matematikáját csaknem a semmiből alkotta meg; a Nyugat történeti beállítottságú – az antik tudományt csak külsőlegesen (s nem bensőleg) *elsajátító* -szellemének úgy kellett saját matematikájához eljutnia, hogy a tőle lényegileg idegen euklideszi matematikát látszólag megváltoztatta és továbbfejlesztette, valójában azonban megsemmisítette. Az előbbit Püthagorasz, az utóbbit Descartes valósította meg. Tettük – végső lényegét tekintve − *azonos.*

Ennélfogva nincs semmi kétség afelől, hogy valamely matematikai formanyelv, valamint a vele határos nagy művészetek formanyelve[33] között közeli a rokonság. A gondolkodók és a művészek életérzése nagyon különböző, éberlétük kifejezési eszközei azonban, bensőleg tekintve, ugyanazon formából épülnek [f]el. A szobrász, a festő és a zeneszerző formaérzéke lényegileg matematikai. A XVII. század geometriai analízisében és projektív geometriájában a végtelen világ ugyanazon átszellemített rendje nyilvánul meg, melyet a korabeli zene a generálbasszus művészetéből kifejlődött harmóniatan – mintegy a hangtér geometriája –, a

6.

vele közeli rokonságban levő olajfestészet pedig a perspektíva – vagyis a képi tér (Bildraum) érzéki geometriája – *csakis Nyugaton* ismert alapelve révén szeretne életre hívni, feldolgozni és megvalósítani. S ezt a rendet

nevezte Goethe *azon ideának, melynek alakja az érzékiben közvetlenül szemlélhető,* míg a puszta tudomány nem szemlél, hanem csak megfigyel és részekre bont. A matematika azonban túlmegy a megfigyelésen és a részekre bontáson. Legemelkedettebb pillanataiban nem az elvonatkoztatás, hanem a közvetlen belátás, a vízió útjára lép. Goethétől ered az a mély értelmű mondás is, hogy a matematikus csak annyiban tökéletes, amennyiben önmagában tapasztalja *az igaz szépségét.* E ponton érezzük meg azt, hogy a szám lényegében rejlő titok mily közel áll a művészi alkotás titkához. A született matematikus ezzel a fúga, a véső és az ecset nagy mesterei mellé lép, akik hasonló módon akarják – kénytelenek is -és törekszenek szimbólumokba öltöztetni, megvalósítani, kifejezni minden dolog ama nagy rendjét, melyet kultúrájuk egyszerű emberei magukban hordanak, anélkül hogy azt valóban birtokba vennék. Ezzel a hangok, vonalak és színek birodalma mellett a számok birodalma is a világforma képmásává válik. Ezért az „alkotó" szó a matematika területén többet jelent, mint a puszta tudományokban. Newton, Gauss és Riemann természetében a művészi hajlam is otthonra lelt. Nézzenek utána, hogy jelentős elméleteik milyen villámszerűen lepték meg őket! Az idős Weierstrass úgy vélte, hogy „egy matematikus, akiben nem lakozik egyúttal valami a költőből, sohasem válik tökéletes matematikussá".

A matematika tehát *művészet* is, és mint ilyennek, saját stílusai és saját stíluskorszakai vannak. A matematika lényege nem változatlan képződmény, miként a laikus véli − s a filozófus is, amennyiben e tekintetben laikusként ítél –, hanem éppúgy, mint bármely művészet, korszakról korszakra észrevétlen változásoknak van alávetve. A nagy művészetek fejlődését sohasem volna szabad anélkül tanulmányozni, hogy közben ne vetnénk egy – minden bizonnyal nem terméketlen – oldalpillantást a kortárs matematikára. A zeneelmélet változásai és a végtelen analízise között fennálló nagyon mély kapcsolatokat részletekbe menően soha nem vizsgálták meg, pedig az esztétika többet tanulhatott volna belőle, mint az összes úgynevezett „pszichológiából". Még több tanulsággal szolgálna a zeneeszközök története, ha ezt nem a hangkeltés technikai szempontjai alapján vennék szemügyre – márpedig mindig ez történik –, hanem azokból a legmélyebb lelki alapokból indulnának ki, melyekben az elérni kívánt hangszín és hanghatás gyökerezik. Az az erősen áhított, vággyá magasztosult óhaj ugyanis, hogy hangokból formálják meg a térszerű végtelent, az ókori lüra-és pásztorsípféleségekkel (lüra, kithara,

aulosz, szürinx), valamint az arab lanttal ellentétben már a gótikus korban életre hívta a billentyűs (orgona) és vonós hangszerek két jelentős családját. E két hangszercsalád – bárhonnan származzanak is technikai szempontból – hangzásvilágát tekintve a kelta-germán Észak szülötte, valahol Írország, a Weser és a Szajna között alakult ki. Bizonyos, hogy az orgona és a clavichord Angliában jött létre, a vonós hangszerek pedig végleges alakjukat Észak-Itáliában nyerték el 1480 és 1530 között. Az orgona főként Németországban fejlődött azzá a hatalmas, teret *uraló* egyedi hangszerré, melyhez foghatót az egész zenetörténetben nem találunk. Bachnak és korának szabad orgonajátéka teljes egészében egy roppant kiterjedésű, tágas hangzásvilág analízise. Az pedig hasonlóképpen a nyugati – s nem az antik – matematikai gondolkodás benső formájának felel meg, hogy a vonós és fúvós hangszereket nem egyedileg fejlesztik, hanem – az emberi hangfekvésnek megfelelően – ugyanazon hangszínű csoportokban (pl. vonósnégyes, fafúvósok, rezesek) –, olyképpen, hogy a modern zenekar fejlődése – az új hangszerek feltalálásával, illetve régiek átalakításával együtt – valójában egy olyan *hangzásvilág egységtörténete,* melyet a magasabb rendű analízis terminusaival nagyon is jól le lehetne írni.

5

Midőn a püthagoreusok társasága 540 táján arra a felismerésre jutott, hogy *minden dolog lényege a szám,* ez nem egyszerűen „egy további lépés volt a matematika fejlődésében”, hanem egy új matematika – mint önmaga tudatára ébredt elmélet – megszületése, amely az antik lelkiség mélyében fogant meg, jóval azután, hogy metafizikai kérdésfeltevésekben és a művészi forma tendenciáiban már korábban színre lépett. Olyan új matematikáról van szó, mint amilyen az írásban soha nem rögzített egyiptomi matematika vagy pedig a babiloni kultúra algebrai-asztronómiai jelleget öltő matematikája, a maga ekliptikus koordináta-rendszereivel; annak idején mindkettő a történelemnek egy kiemelkedő pillanatában született meg, fényük azonban erre az időre már rég elhalványult. A Kr. e. II. században tökéletességre jutó antik matematika – annak ellenére, hogy jelölésmódunkban mindmáig tartó látszatléttel rendelkezik – eltűnt a világból, hogy helyet adjon a távoli arab matematikának. Mindannak alapján, amit az alexandriai matematikáról tudunk, e területen hatalmas elmozdulást kell feltételeznünk, melynek súlypontja mindvégig olyan perzsa-babiloni főiskolákra kellett hogy helyeződjön, mint Edessza, Csondisa-bur és Ktésziphón, és amely csak részleteiben terjedt el az antik nyelvterületen. Az alexandriai matematikusok – pl. Zenodórosz, aki az izoperimetrikus alakzatokkal foglalkozott, Szerénosz, aki egy térbeli harmonikus sugársor tulajdonságait vizsgálta, Hüpsziklész, aki bevezette a kaldeus körbeosztást, mindenekelőtt azonban Diophantosz – görög nevük ellenére kétségtelenül egytől egyig arameusok voltak, írásaik pedig csak kis részét teszik ki a túlnyomórészt szír nyelvű irodalomnak. E matematika az arab-iszlám tudósok kutatásaival lezárult, s ezt – egy hosszú, közbülső időszak után – mint egy új talajból kisarjadó új alkotás, a nyugati matematika követte, a mi matematikánk, melyre − furcsa elvakultsággal – úgy tekintünk, mint „a” matematikára, egy kétezer éves fejlődés csúcsára és végpontjára, mely korunkra csaknem elérkezett a számára kiszabott idő végéhez, s napjai éppoly könyörtelenül meg vannak számlálva, mint az azt megelőzőké.

Az a kijelentés, hogy minden *érzékileg megragadható* dolog lényegét a szám jeleníti meg, az antik matematika legértékesebb kijelentése maradt. A szám mint mérték határozódott meg e kijelentésben. S ebben egy olyan lélek világérzésének egésze rejlik, amely az itt és most felé fordul

szenvedélyesen. Mérni ebben az értelemben annyit jelent, mint valami közelit és testszerűt mérni. Gondoljunk az antik műalkotás adekvát megtestesülésére, egy meztelen ember magában álló szobrára; ezen a létezés (Dasein) valamennyi lényegi és jelentős vonása, annak egész ritmusa megjelenik, mégpedig teljes egészében a síkok, arányok és a részek érzéki viszonyai révén. Úgy tűnik, hogy a számok harmóniájának püthagoreusi fogalmát -jóllehet valószínűleg egy olyan zenéből vezették le, amely a polifóniát és a harmóniát nem ismerte, s amely, hangszereinek kiképzéséből ítélve, egy pasztózus, szinte testi kiterjedéssel bíró, egyedi hangzás megteremtésére törekedett – teljességgel e plasztika eszményének szellemében alkották meg. A megmunkált kő csak annyiban tarthat igényt valamilyen létezésre, amennyiben kimért határvonalai és megszabott formája van, vagyis az, amivé a művész vésője nyomán *lett.* Ettől eltekintve *káosz,* valami, amit még nem valósítottak meg, s így – legalábbis egyelőre – semmi. Nagy méretekbe áthelyezve ez az érzés hozza létre a káosz állapotának ellentéteként a *kozmoszét;* az antik lélek külső világában ez a rendezett helyet, valamennyi egyedi dolog jól körülhatárolt és kézzelfoghatóan jelenvaló rendjét jelenti. E dolgok összessége azonban már az *egész* világ. A dolgok közötti távolság, *a mi* világűrünk, amit egy nagy szimbólum teljes pátoszával töltünk ki, a semmi, το μn öv. Az antik ember számára a kiterjedés a testiséggel egyenlő, a mi számunkra pedig a térrel, mikor is annak funkcióiként „jelennek meg" a dolgok. Innen visszapillantva fejthetjük meg talán az antik metafizika legmélyebb fogalmát, Anaximandrosz άπειρον—ját, amely egyetlen nyugati nyelvre sem fordítható le; ez olyasvalami, aminek nincs püthagoreus értelemben vett „száma", aminek nincs meghatározott nagysága és határa, tehát lényege sincs; ez a *mértéktelen, Á formátlan,* olyan szobor, melyet még nem vésték ki a kőtömbből. Ez az αρχή, az optikailag határtalan és formátlan, amely csak a határolás, az érzéki egyediesülés révén válik valamivé, ti. világgá. Ez, vagyis az önmagában való testiség az antik megismerés *apriori* formája, melynek a kanti világképben a tér a pontos megfelelője, vagyis az, amiből Kant állítólag „az összes dolgot ki tudta iktatni".

S most értjük meg igazán azt, hogy mi választja el az egyik matematikát a másiktól, különösképpen az antik matematikát a nyugatitól. A matematikában az érett antik gondolkodás – egész világérzésének megfelelően – csakis a valóságos testek mennyiségi, mértékés formaviszonyairól szóló tant volt képes meglátni. Mikor Püthagorasz ezen

érzésből kiindulva megfogalmazta a döntő formulát, akkor az ő számára a szám *optikai* szimbólum volt; nem forma mint olyan, vagy elvont kapcsolat, hanem a létrejött dolog határjele, amennyiben ez érzékileg áttekinthető egyediségekben jelenik meg. A számokat az egész antikvitás kivétel nélkül úgy fogta fel, mint mértékegységeket, mint mennyiségeket, szakaszokat és síkokat. Másfajta kiterjedést egyszerűen nem tudtak elképzelni. Legvégső fokon minden antik matematika sztereometria. Eukleidész, aki a III. században zárta le rendszerét, úgy véli, hogy amikor egy háromszögről beszél, akkor feltétlen szükségszerűséggel egy test határfelületéről van szó, és sohasem három egymást metsző egyenes vonal rendszeréről vagy pedig egy három pontból álló csoportról a háromdimenziós térben. A vonalat „szélesség nélküli hosszúság"-nak (μήκος άπλατές) nevezi; ez a definíció a mi szánkból mulatságosan hangzana, az antik matematika világán belül azonban nagyszerű.

A nyugati számfogalom sem az időből mint a szemlélet *a priori* formájából jött létre, ahogy azt Kant és maga Helmholtz is gondolta, hanem egynemű egységek valami sajátosan térbeli rendjeként. A valódi számnak – miként ez egyre nyilvánvalóbban meg fog mutatkozni – a legcsekélyebb köze sincs a matematikai dolgokhoz. A számok kizárólag a kiterjedt szférájába tartoznak. Azonban éppen annyi lehetőség – s ennélfogva szükségszerűség – van a kiterjedt rendezett fölmutatására, ahány kultúra van. Az antik szám nem térbeli viszonyok elgondolása, hanem lehatárolt, megragadható egység *a testi, fizikai szem szamara.* Ebből szükségszerűen következik, hogy az ókoriak csak a *„természetes" (pozitív egész)* számokat ismerik, melyek a nyugati matematika számos, fölöttébb elvont számfajtái – a komplex, hiperkomplex, nem arkhimédészi és egyéb rendszerei -között egyáltalában nem játszanak kitüntetett szerepet.

Ennélfogva az irracionális szám – vagyis a mi írásmódunk szerinti végtelen tizedes tört – a görög szellem számára elképzelhetetlen volt. Eukleidész azt mondja – s ezt jobban meg kellett volna érteni –, hogy az inkommenzurábilis szakaszok *nem* úgy viselkednek, *„mint a számok"*. Az irracionális szám kialakított fogalmában voltaképpen a *szám-* és *mennyiségfogalom* teljes elválasztása rejlik, éspedig azért, mert egy ilyen szám, pl. π, sohasem ábrázolható lehatároltan, vagyis egy szakasz segítségével egzakt módon. Ebből viszont az következik, hogy például a négyzet oldala és átlója közti arány elképzelésében az antik szám – vagyis a teljességgel *érzéki* határ, a *lezárt nagyság* – hirtelen egy olyan egészen más

számfajtával kerül kapcsolatba, ami az antik világérzéstől teljesen idegen s ennélfogva számára félelmetes; mintha valakit az a veszély fenyegetne, hogy tulajdon létezésének veszedelmes titkát fedezheti fel. Erről egy különös, késő görög mítosz tanúskodik, mely szerint az, aki az irracionálisról szóló titkos tanítást először hozta napvilágra, hajótörés áldozata lett, „mivel a kimondhatatlannak és alaktalannak mindig rejtve kell maradnia”. Az a rettegés, ami e mítosz alapjául szolgál, valójában ugyanaz, mint ami a görögöket még legérettebb korszakukban is újra meg újra visszariasztotta attól, hogy apró városállamaikat politikailag szervezett területekké tágítsák; ugyanez riasztotta vissza őket attól, hogy széles utakat, fasorokat s a pillantásnak tág teret engedő kilátókat tervezzenek; ez tartotta őket vissza attól, hogy a Földközi-tengert elhagyva olyan tengeri utakra merészkedjenek, melyeket az egyiptomi és föníciai hajósok már régen bejártak; egyszóval arról a mély, metafizikai rettegésről van szó, melyet az érzékileg megragadható és jelenvaló világ felbomlása kelt, hisz az antik létezési mód mint valami védőfallal vette körül magát ezzel, s emögött a bizonyos mértékig mesterségesen megalkotott és fenntartott kozmosz valamilyen félelmetes szakadéka és ősalapja szunnyadt; nos, aki ezt az érzést megérti, az megértette az antik szám végső értelmét is – vagyis *a mérhetetlennel szemben álló mértéket* s a korlátozottságában rejlő magasrendű vallási ethoszt. Goethe mint természetbúvár ezt nagyon is jól tudta – ebből ered szinte már a félelem határát súroló ellenszenve a matematika iránt, ami – s eddig ezt még senki sem értette meg helyesen – akaratlanul és teljes egészében a *nem antik* matematika, a korabeli fizika alapjául szolgáló infinitezimálszámítás ellen irányult.

Az ókori vallásosság – növekvő mértékben – az érzékileg jelenvaló, *helyhez kötött* kultuszok körül összpontosult, minthogy egyedül ezek felelnek meg egy „eukleidészi” istenségnek. Elvont, a gondolkodás hontalan közegében lebegő *dogmák* e kultusztól mindig távol álltak. Egy ilyen kultusz és egy pápai dogma úgy viszonyul egymáshoz, mint a szobor a székesegyházbeli orgonához. Kétségtelen, hogy az euklideszi matematikához valamiféle kultikus jelleg tapad. Gondoljunk a püthagoreusok titkos tanára a szabályos poliéderekről, és arra, amit az az ezoterikus platóni kör számára jelentett. Az ókori matematika és a kultusz kapcsolatának Nyugaton az a mély rokonság felel meg, ami a végtelen – Descartes-tal megkezdődő – analízise, valamint a korabeli dogmatika között áll fenn; ez utóbbi fejlődése a reformáció és az ellenreformáció végérvényes

szétválásától egy tiszta, minden érzéki vonatkozástól eloldott deizmus felé halad. Descartes és Pascal matematikusok *és* janzenisták voltak. Leibniz matematikus *és* pietista volt. Voltaire, Lagrange és d'Alembert kortársak. Az antik lelkiségből mintha az érződne, hogy az irracionális elve, amely szétzúzza az egész számoknak mint az önmagában tökéletes világrendnek szoborszerű sorát, magával az istenséggel szemben elkövetett bűnnek számít. Ez az érzés félreismerhetetlenül jelen van Platón „Timaiosz"-ában. A diszkontinuus számsor kontinuummá való átalakulásával valójában nemcsak az ókori számfogalom, hanem maga az antik világfogalom kérdőjeleződik meg. Ezen a ponton válik érthetővé, hogy az ókori matematikában már a – számunkra minden nehézség nélkül elképzelhető – *negatív* számok sem lehetségesek, nem is beszélve a *nulláról mint számról,* az elvonatkoztatásnak erről a csodálatra méltó energiával létrehozott elmés alkotásáról, amely a számok helyiérték-rendszerének alapját ennek segítségével kidolgozó indiai lélek számára a lét értelmének kulcsát jelenti. Nincsenek negatív mennyiségek. A − 2x − 3=+6 művelet sem nem szemlélhető, sem nem kifejezése valamilyen mennyiségi viszonynak. A + 1-gyel véget ér a mennyiségi sor. A negatív számok grafikus ábrázolása során *(+ 3 + 2 + 1* 0 − *1 − 2 − 3) a.* szakaszok nullától kezdve hirtelen valami negatív *pozitív szimbólumaivá* válnak. *Jelentenek* ugyan valamit, de már *nincsenek.* Ezen aktus véghezvitele azonban nem esett egybe az ókori aritmetikai gondolkodás irányával.

Mindazt, ami az ókori éberlétben fogant, csakis plasztikus határoltsága révén illethette meg a valóságos rangja. Ami nem rajzolható le, az nem „szám". Platón, Arkhütasz és Eudoxosz sík-és testszámokról beszélnek, amikor arra gondolnak, amit mi második és harmadik hatványnak nevezünk; és magától értetődő, hogy híján vannak a magasabb egészkitevős hatványok fogalmának. A negyedik hatvány fogalma – azt a plasztikus alapérzést alapul véve, mely e kifejezést rögvest egy négydimenziós, ráadásul anyagi kiterjedéshez köti – az ókoriak számára egyszerűen képtelenség. Egy olyan kifejezés pedig, mint amilyen az e^{-1X}, ami képleteinkben gyakran felbukkan, vagy pedig az $5^{1/2}$ jelölés, melyet Nicole d'Oresme már a XIV. században használt, az ókoriak számára teljességgel abszurdnak tűnne. Eukleidész egy szorzat tényezőit oldalaknak (πλευραί) nevezi. Törtekkel – természetesen véges törtekkel – úgy számolnak, hogy két szakasz egész számokban megadható viszonyát vizsgálják. Éppen ezért a nulla szám képzete egyáltalában nem alakulhat ki, mivel nincs rajzba

átvihető értelme. A mi másként kialakult gondolkodásunk szokása alapján ne hozzuk fel azt az ellenvetést, hogy „a” matematika fejlődésében épp ez képezi az „ősi réteget”. Azon a világon belül, amit az ókori ember önmaga körül megalkotott, az ókori matematika tökéletes egészet képez. Éppen csak nem *a mi számunkra* való. Azt, amit az antik számérzék értelmetlennek tartott, a babiloni és az indiai matematika már sokkal korábban saját szám világa lényegi alkotórészeivé tette, s némely görög gondolkodó tudott is erről. Újfent hangsúlyozni kell, hogy „a” matematika mint olyan – illúzió. Egy matematikai s, egyáltalán, valamely tudományos gondolkodásmód csak akkor helyes, meggyőző és „gondolati szükségszerűséggel bíró”, ha tökéletesen megfelel saját életérzésének; máskülönben lehetetlen, elhibázott, értelmetlen vagy pedig – ahogy történelmi szellemiségünk magabiztos önhittségével oly szívesen jelentjük ki – „primitív”. A modern matematika, a nyugati szellem mesterműve – amely csak e szellem számára „az igaz” – Platónnak olybá tűnne, mint nevetséges és fáradságos letérés az *igazi* – vagyis ókori – matematika felé vezető útról; bizton állítható: alig van fogalmunk arról, hogy idegen kultúrák mennyi nagy gondolatát hagytuk feledésbe merülni csak azért, mert nem tudtuk őket *a mi* gondolkodásmódunkból és annak korlátaiból kiindulva asszimilálni, vagy, másként szólva, mert e gondolatokat hamisnak, feleslegesnek és értelmetlennek találtuk.

6

Az antik matematika mint szemmel látható mennyiségekről szóló tan kizárólag a megragadhatónak és a jelenvalónak a tényeit kívánja értelmezni, s ezért kutatását – csakúgy, mint érvényességi körét – a közeli és a kicsi példáira korlátozza. E következetességgel ellentétben a nyugati matematika gyakorlati magatartásában egyfajta logikátlanság jelentkezik, amit igazában a nem euklideszi geometriák felfedezése óta ismertek csak fel. A számok az érzékelés folyamatától eloldott értelem, illetve tiszta gondolkodás alakzatai. Elvont érvényességüket önmagukban hordják. A megértő érzékelés valóságára való pontos alkalmazhatóságuk ezzel szemben önmagában véve probléma, mégpedig olyan probléma, melyet újból és újból felvetnek, kielégítően azonban sohasem oldanak meg. A matematikai rendszerek és a mindennapi tapasztalat tényeinek kongruenciája először is a legkevésbé sem magától értetődő. A szemlélet közvetlen matematikai evidenciájáról szóló laikus előítélet ellenére – mely előítélet Schopenhauernél is megtalálható – az euklideszi geometria -amely a felszínen minden kor populáris geometriájával azonos – a szemlélettel nagyon szűk határok között, közelítő értelemben, mintegy „papíron” vág csak egybe. Hogy a nagy távolságok esetében hogy is állunk ezzel, ezt az az egyszerű tény mutatja meg, hogy látásunk számára a párhuzamos vonalak a horizonton összefutnak. A festészeti perspektíva egész tana ezen az egyszerű tényen alapszik. Ennek ellenére Kant – aki egy nyugati gondolkodó számára megbocsáthatatlan módon kitért „a távolság matematikája” elől – példaként olyan alakzatokat hozott fel, melyeken – éppen kicsinységük miatt – egyáltalán nem tudott megjelenni a sajátosan nyugati elem, az infinitezimális térprobléma. Eukleidész hasonló módon elkerülte, hogy axiómáinak szemléleti bizonyosságát igazolandó, mondjuk egy olyan háromszögre hivatkozzon, melynek pontjait a megfigyelő helyzete és két állócsillag képezi, melyeket tehát nem lehet sem lerajzolni, sem pedig „szemlélni”; de ő mint antik gondolkodó helyesen járt el. Ugyanaz az érzés lépett nála működésbe, amely az irracionális előtti megtorpanásra késztetett, és amely nem merte nullaként, számként felfogni a semmit; arról az érzésről van szó tehát, amely – a kozmikus viszonyok szemlélésekor – szintén kitért a megmérhetetlen elől, hogy megóvja a mérték szimbólumát.

Szamoszi Arisztarkhosz – aki 288 és 277 között Alexandriában olyan csillagászok között élt, akik a káldeus-perzsa iskolákkal kétséget kizáróan

kapcsolatban álltak – kidolgozta azt a heliocentrikus[34] világképet, amely – Kopernikusz nevéhez fűződő – újrafelfedezésekor a Nyugat metafizikai szenvedélyét teljes mértékben felkavarta – gondoljunk csak Giordano Brúnóra. Ez a világkép beteljesítette azokat a roppant sejtelmeket és megerősítette azt a fausti, gótikus világérzést, amely a nyugati székesegyházak architektúrájában a végtelen tér eszméje előtt már korábban áldozattal hódolt. Szamoszi Arisztarkhosz gondolatát azonban az ókoriak teljes közömbösséggel fogadták, és hamarosan − mondhatni szándékosan – el is felejtették. Arisztarkhosz követője mindössze néhány tudós volt, akik csaknem kivétel nélkül Kis-Ázsiából származtak. A tan legismertebb védelmezője Szeleukosz (150 táján), aki a Tigris menti perzsa Szeleukeia városából való volt. Az arisztarkhoszi világkép valójában *e* kultúra számára lelki szempontból jelentéktelen, sőt az antik világérzés számára kifejezetten veszélyessé is válhatott volna. Ennek ellenére ez a világkép, ama különbségből adódóan, mellyel eltért a kopernikuszitól – s ez a döntő tény mindig figyelmen kívül marad –, a maga különleges szerkezete révén pontosan illeszkedett az antik világképhez. Arisztarkhosz ugyanis úgy képzelte, hogy a világegyetemet egy testszerűségében teljességgel behatárolt, optikailag meghódítható *üres gömb zárja le,* s a kopernikuszi módon elgondolt bolygórendszer ennek közepén foglal helyet. Az antik csillagászat a Földet és az égitesteket mindig különnemű képződményeknek tartotta, bárhogyan vélekedtek is részleteiben azok mozgásáról. Az a már Nicolaus Cusanus és Leonardo által megelőlegezett gondolat, mely szerint *a Föld csak egy csillag a sok között,*[35] a ptolemaioszi rendszerrel éppolyan jól összeegyeztethető, mint a kopernikuszival. Egy éggömbhipotézissel azonban elkerülték a végtelen elvét, amely veszélyeztette az érzéki-antik határfogalmat. Nyoma sincs a határtalan világűr gondolatának, ami pedig ez idő tájt már elkerülhetetlennek tűnik, hisz ennek elképzeléséhez a babiloni gondolkodás jóval korábban már eljutott. Épp ellenkezőleg, Arkhimédész a „Homokszámítás" című írásában – amely, miként már a címszó elárulja, az összes infinitezimálszámítási tendencia cáfolata, jóllehet mindig is úgy tekintettek rá, mint a modern integrálszámításhoz vezető út első lépcsőfokára – bebizonyítja, hogy e sztereometrikus test – mert végeredményben az arisztarkhoszi világegyetem sem más – atomokkal (homokkal) való megtöltése nagyon *nagy,* de *nem végtelen* eredményekhez vezet. Ez azonban épp tagadása mindannak, amit *számunkra* az analízis jelent. Az a kép, mely korunk fizikájában a világmindenségről kialakult, a

leghatározottabb tagadása minden anyagi határoltságnak, miként ezt az anyagi természetű, azaz közvetlenül szemléletileg elgondolt világéterről szóló – rendről rendre csődöt mondó, ám a szellem számára mindig újból felkínálkozó – hipotézisek bizonyítják. Eudoxosz, Apollóniosz és Arkhimédész, akik kétségkívül az antikvitás legélesebb elméjű és legmerészebb matematikusai voltak, a plasztikusókori határérték alapján – és alapvetően a körzőre és a vonalzóra támaszkodva – tökéletesen elvégezték a már létrejöttnek *merőben optikai* analízisét. Egy olyan integrálszámítás mélyen átgondolt és számunkra csak nehezen megközelíthető eljárásait használták, melyek Leibniz határozott integráljának módszerére csak látszólag hasonlítanak; olyan mértani helyeket és koordinátákat alkalmaznak, melyek teljességgel megnevezett méretszámok és szakaszok, nem pedig – mint Fermât, főként azonban Descartes esetében – meg nem nevezett térbeli viszonyok vagy pontok értékei, amelyek a térben elfoglalt helyükhöz vannak viszonyítva. Mindenekelőtt Arkhimédész kimentési módszere[36]

tartozik ide; Eratoszthenészhez írt s csak nemrég felfedezett művében pl. a parabolaszelet kvadraturaját a belerajzolt derékszögű háromszögek – s immáron nem hasonló sokszögek – kiszámítására alapozza. A probléma megoldásának azonban éppen ez az elmés, végtelenül bonyolult – és Platón némely geometriai gondolatát felhasználó – módja az, ami az arkhimédészi és a pascali meglátás között – a felszíni hasonlóság ellenére – fennálló hatalmas ellentétet valamennyire érezhetővé teszi. A Riemann-féle integrálfogalomtól eltekintve semmi más sem áll ezzel élesebb ellentétben, mint a sajnos még ma is kvadratúrának nevezett eljárások, amelyeknél a „felületet” egy függvény határolja, és lerajzolható megoldásról már szó sem esik. A két matematika sehol sem közelíti meg egymást annyira, mint itt, s mégis az az áthidalhatatlan szakadék, amely a két matematikában kifejeződő kétfajta lelkiség között áll fenn, sehol sem érezhető egyértelműbben, mint épp ebben az esetben.

A tiszta számok, melyek lényegét az egyiptomiak korai építészetük kockaszerű stílusában a titoktól való mély borzadállyal rejtették el, a görögök számára is a kulcsot jelentették a létrejött dolgok, *a merev és ennélfogva mulandó* világ értelmének feltárásához. A kőépítmény és a tudományos rendszer tagadják az életet. A matematikai szám mint a

kiterjedt világ formális alapelve – amely csakis az emberi éberlét *révén* és e létezés *számára* van jelen – a kauzális szükségszerűség ismertetőjegye által úgy viszonyul a *halál· hoz,* ahogyan a kronológiai szám a keletkezéshez, az élethez, a sors szükségszerűségéhez. A szigorú matematikai forma kapcsolata az organikus lét *végével,* az anorganikus maradványnak, a holttestnek a megjelenésével: e kapcsolat egyre egyértelműbben úgy tárul fel, mint minden nagy művészet eredete. Utaltunk már arra, hogy a korai ornamentika hogyan fejlődött a temetkezési kultusz eszközein és urnáin. *A számok a mulandónak a szimbólumai.* A merev formák tagadják az életet. A képletek és a törvények a merevséget viszik át a természet képére. A számok ölnek. Faust anyái ezek, akik fennkölt magányosságban trónolnak,

„az oldott formák országát kutatva
Az örök Gondolat örök szeszélye
szerint formát öltve, formát cserélve
minden teremtmény képe ott lebeg;”
(KÁLNOKY LÁSZLÓ FORDÍTÁSA.)

Ezen a ponton – egy végső titok megsejtésében – Goethe és Platón nagyon közel kerül egymáshoz. Az anyák, vagyis az, ami hozzáférhetetlen – Platón ideái – egy sajátos lelkiség *lehetőségeit,* még megszületetten formáit hordozzák magukban, amelyek a látható, e lelkiség eszméjéből eredően a legsajátabb szükségszerűséggel rendezett világban tevékeny és megalkotott kultúraként – vagyis mint művészet, gondolkodás, állam és vallás – valósultak meg. Ezen alapszik az a rokonság, amely egy kultúrának a számról alkotott elgondolása, illetve világnézete között áll fenn; arról a viszonyról van tehát szó, ami az előbbinek a puszta tudás és ismeret szintjén túlmenően világnézeti jelentőséget kölcsönöz, és azt eredményezi, hogy annyiféle matematika – számvilág – alakul ki, ahány magaskultúra létezik. Csak ily módon válik érthetővé és *szükségszerűvé,* hogy a legnagyobb matematikusok – a számok birodalmának képzőművészei – kultúrájuk döntő fontosságú matematikai problémáihoz mély vallási intuíció segítségével jutottak el. így kell elgondolnunk az ókori, apollóni szám megalkotását, melyet Püthagorasz, *egy vallásalapító* vitt véghez. Ez az ősérzés vezette Nicolaus Cusanust, Brixen nagy püspökét, aki 1450 táján – a természetben megnyilvánuló isteni végtelenség szemléléséből kiindulva – felfedezte az infinitezimális számítás alapvonásait. Maga Leibniz is, aki

ennek módszerét és jelölésmódját két évszázaddal később végérvényesen rögzítette, az isteni elvre és annak a végtelen kiterjedéshez való viszonyára vonatkozó, tisztán metafizikai megfontolásokból kiindulva fejlesztette ki az *analysis situs* gondolatát, amely a tiszta, minden érzékiségtől megszabadított térnek talán legzseniálisabb interpretációja, s amelynek gazdag lehetőségeit csupán a XIX. században bontakoztatta ki Grassmann a maga dimenzióelméletében, és mindenekelőtt Riemann, ennek a tudományágnak a tulajdonképpeni megalkotója, az egyenletek természetét reprezentáló kétoldalú felületek szimbolikájában. S Kepler, akárcsak Newton, e két erősen vallásos elme, Platónhoz hasonlóan teljességgel meg volt győződve arról, hogy intuitíve, épp a számok révén ragadták meg az isteni világrend lényegét.

7

Sokszor hallani azt, hogy az antik matematikának az érzéki kötöttségtől való megszabadítása, kiszélesítése és továbbvitele először Diophantosznal merül fel; jóllehet az algebrát mint a meghatározatlan nagyságokról szóló tant nem ő alkotta meg, mégis, a görög matematika számunkra ismert körén belül ő volt az, aki ezt meglepő hirtelenséggel – kétségtelenül egy már korábban meglevő gondolatanyag felhasználásával – kifejtette. Csakhogy ez nem az antik világérzés egyszerű gazdagítása, hanem annak tökéletes meghaladása, s e ténynek már önmagában bizonyítania kellene azt, hogy Diophantosz bensőleg már nem tartozott az antik kultúrához. Elevenen hat benne egy új számérzék vagy mondjuk inkább határérzék a valóságossal, a létrejöttei szemben; ez már nem az a görög határérzék, melynek érzéki-jelenvaló határértékéből a kézzelfogható testek euklideszi geometriáján kívül egyebek mellett a meztelen szobor plasztikája és a pénzérme is kifejlődött. Ezen *új* matematika kialakulásának részleteit nem ismerjük. A „késő antik" matematikában Diophantosz oly magányos alak, hogy némelyek indiai hatásra gondoltak. Inkább azoknak a kora arab főiskoláknak a hatásáról lehet szó, melyek stúdiumait – a dogmatikától eltekintve – eddig még alig kutatták. Diophantoszt az eukleidészi gondolatmenet *szándéka* mozgatja; azonban ezen belül egy olyan új határérzék bukkan fel, melyet én *mágikus* határérzéknek nevezek. Diophantosz ugyanakkor egyáltalában nincs tudatában annak, hogy ez az új határérzék milyen éles ellentétben áll a – szándéka szerinti – ókori felfogással. A *szám mint mennyiség* fogalma nem kiszélesedik, hanem észrevétlenül eltűnik. Egy görög egyáltalában nem tudta volna megmondani, hogy mi is valójában egy *meghatározatlan* „a" vagy egy *absztrakt* 3-as szám, amely nem mennyiség, nem mérték és nem szakasz. Az új, e számfajtákban megjelenített határérzék legalábbis alapját képezi Diophantosz elmélkedéseinek; magát a számunkra megszokottá vált betűszámtant is − melynek köntösében az időközben még egyszer alaposan átértelmezett mai algebra megjelenik – csak 1591-ben vezette be Vieta, mégpedig az antik hagyományokat követő reneszánsz kori matematika érezhető, bár tudatossá nem vált ellentéteképpen.

Diophantosz Kr. u. 250 táján élt, vagyis *az arab kultúra harmadik évszázadában,* melynek történelmi szervezetét egészen mostanáig eltemették a római császárkor és a „középkor" felszíni formái, s melyhez

mindaz hozzátartozik, ami a későbbi iszlám területén jött létre időszámításunk kezdete óta. Az attikai szoborplasztika maradék árnyékát véglegesen épp ez idő tájt halványította el az ókeresztény-szíriai stílus kupolás épületeinek, mozaikjainak és szarkofágreliefjeinek új térérzése. Akkoriban kelt újból életre az *archaikus művészet* és egy szigorúan geometrikus ornamentika. Diocletianus a már csak látszólag Római Birodalom *kalifátusának* kiépítését épp akkoriban fejezte be. Ötszáz esztendő választja el egymástól Eukleidészt és Diophantoszt, Platónt és Plótinoszt, illetve Kantot – egy beteljesült kultúra végső, lezáró gondolkodóját – és Duns Scotust – az első skolasztikust, egy éppen életre kelt kultúra képviselőjét.

Első ízben ezen a ponton kerülünk érintkezésbe ama nagy egyéniségek mindmáig ismeretlen létezésével, kiknek megszületése, növekedése és pusztulása *a világtörténelem szubsztanciáját képezi,* bár az ezer színben pompázó, zavaróan sokféle felszín elrejti ezt. A római intelligenciával beteljesülő és lezáruló antik lelkiség – melynek „testét” az antik kultúra alkotásai, gondolatai, cselekedetei és romjai képezik – Kr. e. 1100 táján az Égei-tenger környékén született meg. Az az arab kultúra, mely Keleten Augustus kora óta az antik civilizáció burkában érlelődött, teljes egészében az Örményország és Dél-Arábia, Alexandria és Ktésziphón között elterülő táj szülötte. A császárkor csaknem egész „késő antik” művészetét, a Kelet valamennyi, ifjonti hévtől áthatott kultuszát – a mandeus és a lanicheus vallást, a kereszténységet és a neoplatonizmust – a császári fórumokat Rómában és az ott felépített Pantheont – *a világ legelső mecsetjét* – ezen új lélek kifejeződéseként kell tekintenünk.

Az, hogy Alexandriában és Antiokheiában még görögül írtak, és görögül véltek gondolkodni, nem esik súlyosabban a latba, mint az a tény, hogy a nyugati tudomány egészen Kantig a latin nyelvet részesítette előnyben, vagy hogy Nagy Károly „felújította” a Római Birodalmat.

Diophantosz esetében a szám már nem a *plasztikus dolgok* mértéke és lényege. A ravennai mozaikokon az ember már nem test. A görög elnevezések észrevétlenül elveszítik eredeti tartalmukat. Magunk mögött hagyjuk az attikai καλοκαγαθία, a sztoikus αταραξία és γαλνή birodalmát. Jóllehet Diophantosz még nem tud a nulláról és a negatív számokról, a püthagoreus számok plasztikus egységeit azonban *már nem* ismeri. Másrészről a meg nem nevezett absztrakt arab számok meghatározatlansága

még úgyszintén valami egészen más, mint a későbbi nyugati szám, a *függvény* törvényszerű variabilitása.

Bár a részleteket nem ismerjük, a *mágikus* matematika Diophantoszon keresztül – aki már bizonyos fejlettségi fokot előfeltételez – alapvonalait tekintve logikusan fejlődik, és a IX. századi Abbászida-korban zárul le, miként azt al-Hvárizmi és al-Szidki ismereteinek színvonala bizonyítja. Ahogy az euklideszi geometria viszonyul az attikai plasztikához – mindkettő egyazon formanyelv kifejeződése különböző köntösben –, vagy ahogy a tér analízise viszonyul a hangszeres zene polifon stílusához, nos, hasonlóképpen viszonyul ez az algebra is ahhoz a mágikus művészethez, amely a mozaikok, a Szaszanida Birodalomból és később Bizáncból kiinduló, egyre gazdagabban kifejlődő – az organikus formamotívumoknak valahol az érzéki és érzék feletti között lebegő, légies tüneményeit felmutató – arabeszkek, valamint a constantinusi stílusban készült – a szabadon kidolgozott figurákat és a közöttük bizonytalanul, mélyen és sötéten húzódó hátteret egyaránt megjelenítő – domborművek világában ölt testet. Ahogy az algebra viszonyul az ókori aritmetikához és a nyugati analízishez, úgy viszonyul a kupolás templomépítmény a dór templomhoz és a gótikus székesegyházhoz.

Nem arról van szó, mintha Diophantosz nagy matematikus lett volna. Az, ami nevével kapcsolatban eszünkbe jut, legnagyobbrészt nem lelhető fel az írásaiban, az pedig, ami megtalálható bennük, legjobb esetben is csak részben az ő agyszüleménye. Másodlagos jelentősége abban rejlik, hogy − legalábbis tudásunk mai állása szerint – ő az első, akinél az új számérzék félreismerhetetlenül jelen van. Azokkal a mesterekkel ellentétben, akik egy meghatározott matematika fejlődését *lezárják* – pl. Apollóniosz és Arkhimédész az ókori, illetve hozzájuk hasonlóan Gauss, Cauchy és Riemann a nyugati matematikát zárták le –, Diophantosznal − mindenekelőtt formuláinak nyelvezetében – van valami kimondottan kezdetleges, amit eddig inkább a késő antik hanyatlásnak tulajdonítottak. E kezdetlegességet majd csak a jövőben fogják helyesen felfogni és értékelni – ahhoz az átértékeléshez hasonlatosan, melynek során az addig éppenséggel lenézett, késő antiknak tartott művészet az ebben az időben fejlődésnek induló kora arab világérzés kézzelfogható megnyilvánulásává változott. Éppilyen archaikus, kezdetleges és bizonytalan benyomást kelt az a matematika, melyet Nicole d'Oresme (1323-1382), Lisieux püspöke alkotott meg; a nyugati kultúrában első ízben ő alkalmazta a koordináták,

sőt a törtkitevős hatványok egy kötetlen fajtáját; ez olyan számérzéket tételez fel, amely még nem egyértelmű, de már félreismerhetetlen; teljességgel eltér az antik felfogástól, ugyanakkor nem is arab. Ha azonban Diophantosszal kapcsolatban a római gyűjtemények kora keresztény szarkofágjaira, Oresme kapcsán pedig a német székesegyházak gótikus faliszobraira gondolunk, akkor a matematikai gondolatmenetben is egyfajta hasonlóságot figyelhetünk meg, azt ti., hogy mindkettő az absztrakt megértés *ugyanazon* fejletlen szintjét reprezentálja. Az a sztereometriai határérzék, melynek előfeltétele a világvárosi értelem, s melynek végsőkig kifinomult, elegáns formáját Arkhimédész adta meg, Diophantosz korára már rég semmivé foszlott. A kora arab világ embertípusára a homályosság és a vágyódó, misztikus hajlam jellemző; az attikai világosság és szabadság már a múlté. Ez az embertípus immáron nem nagyvárosi lény, mint Eukleidész vagy d'Alembert, hanem a Föld szülötte, egy ősi táj sarja.[37] Az antik gondolkodás mély és bonyolult képződményeit már nem értették, saját gondolataik pedig még zavarosak és újak voltak, a városi

szellemre jellemző világos megfogalmazásukat még sokáig nem tudták megtalálni. S ez a legfőbb jellegzetessége az épp érlelődő kultúrák *gótikus* korszakának. Ezen a stádiumon maga az antik kultúra is keresztülment, mégpedig a korai dór időszak formájában, melyből – a dipülon kerámián kívül – semmi sem maradt fenn. A diophantoszi korai időszak elképzeléseit csak azok a IX. és X. századi bagdadi mesterek fejlesztették tovább és zárták le, akik semmilyen tekintetben nem maradnak el Platón és Gauss mögött.

8

Descartes geometriája 1637-ben jelent meg; a szerző korszakalkotó tette *nem* abban állt – amit pedig újból és újból hangsúlyoznak –, hogy a hagyományos geometria területén új módszert vagy szemléletmódot vezetett be, hanem abban, hogy egy olyan *új számeszme* végérvényes formáját alkotta meg, amelyben a geometria teljes egészében eloldódik a szerkesztés optikai kezelésmódjától, illetve a mért és mérhető távolságok világától. A végtelen analízise ezzel vált ténnyé. Ha a descartes-i gondolatok mélyére hatolunk, belátjuk, hogy a merev, ún. kartéziánus koordináta-rendszert, amely a félig eukleidészi értelemben vett mérhető mennyiségek eszményi megtestesülésének tekinthető, és amely az ezt

megelőző időszakban (pl. Oresme esetében) a legnagyobb jelentőségű volt, Descartes nem beteljesítette, hanem meghaladta. E rendszer utolsó, klasszikus képviselője Descartes kortársa, Fermât volt.

A konkrét szakasz és sík érzéki elemeinek helyébe – amelyek az *ókori* határérzék sajátos kifejeződései -*a pont* absztrakt-térbeli, ennélfogva nem ókori eleme lép, amelyet ettől kezdve úgy jellemeznek, mint egymáshoz rendelt tiszta számok csoportját. Descartes szétzúzta a mennyiség és az érzéki kiterjedés áthagyományozott fogalmát, melyet az ókori

135

szövegek és az arab tradíció közvetítettek, és helyébe a térbeli helyzet változó vonatkoztatási értékét állította. Az viszont már senkinek sem tűnt fel, hogy e változás *a geometria mint olyan megszüntetésével egyenlő,* és hogy a geometria az analízis számvilágán belül ettől kezdve már csak egy antik reminiszcenciákba burkolt látszatlét formájában tengődik tovább. A „geometria" szónak van egy kiküszöbölhetetlen apollóni értelme. Descartes-tól kezdve az ún. „új geometria" vagy szintetikus tevékenység, amely *a pontok helyzetét* egy immáron nem szükségképpen háromdimenziós térben („pontok sokaságában"), számok révén határozza meg, vagy pedig analitikus ténykedés, amely számokat határoz meg a pontok helyzete alapján. A szakaszok helyzetekkel való helyettesítése azonban azt jelenti, hogy a kiterjedés fogalmát már nem a testszerűség, hanem a tiszta térbeliség alapján ragadjuk meg.

Úgy tűnik számomra, hogy az ókori örökségként ránk hagyományozott optikai-véges geometria szétzúzására a klasszikus példa az, amikor a szögfüggvényeket – melyek az indiai matematikában (számunkra úgyszólván felfoghatatlan értelemben) „számként" szerepeltek – átváltoztatják ciklometrikus függvényekké, majd ezeket felbontják olyan sorokká, melyek az algebrai analízis végtelen számbirodalmában már a legcsekélyebb mértékben sem emlékeztetnek az eukleidészi gondolkodásmód geometriai alakzataira. Az ezen a számbirodalmon belül mindenütt előforduló, a körre jellemző π szám, akárcsak az *e,* a természetes logaritmus alapszáma, olyan viszonyokat hoz létre, melyek a hajdanvolt geometria, trigonometria és algebra valamennyi határát megszüntetik, melyek sem nem aritmetikai, sem pedig geometriai természetűek, s melyek kapcsán már senki sem gondol valóban lerajzolható körökre, illetve kiszámítható hatványokra.

9

Amíg az antik lélek Püthagorasz révén Kr. e. 540 táján jutott el *saját,* apolloni számfogalmának – mint mérhető mennyiségnek – a felfedezéséhez, a nyugati lélek egy ennek pontosan megfelelő időpontban Descartes és nemzedéke (Pascal, Fermât, Desargues) révén egy olyan számfogalmat fedezett fel, amely a végtelen iránti szenvedélyes *fausti* vonzódásból eredt. Az egyedi dolog testi jelenlétéhez tapadó szám mint *tiszta mennyiség* ellenpólusát a szám mint *tiszta viszony* képezi.[38] Ha az antik világ, a kozmosz – a látható határoltság iránti mély szükségletből eredően – úgy definiálható, mint anyagi dolgok megszámlálható összessége, akkor a *mi* világérzésünk olyan végtelen tér képében öltött testet, melyben minden látható dolog – mint a feltétlennel szemben álló, feltételes – csaknem másodrendű valóságként jelenik meg. *Ennek* szimbóluma pedig a *függvény* döntő fontosságú, egyetlen más kultúrában sem fellelhető fogalma. A függvény legkevésbé sem egy már meglevő számfogalom kibővítése, hanem annak teljes meghaladása. NyugatEurópa valóban *jelentős* matematikája számára ezzel nemcsak az euklideszi geometria – és ily módon a gyermekek és a tanulatlanok mindennapi tapasztalatán alapuló, „általánosan emberi" geometria – foszlik semmivé, hanem az elemi számtan arkhimédészi birodalma, az aritmetika is. Már csak az absztrakt analízis maradt meg. Az antikvitás embere számára a geometria és az aritmetika a legmagasabb rangú, önmagában zárt és önálló tudományt jelenti, mely szemléletes, s lerajzolható vagy megszámlálható mennyiségekkel foglalkozik; a mi számunkra viszont ezek már csak a mindennapi élet praktikus segédeszközei. Az összeadás és a szorzás a mennyiség kiszámításának ókori módszerei, a rajzban történő szerkesztés édestestvérei – teljességgel eltűnnek a függvényfolyamatok végtelenségében. A hatvány eredetileg egyszerűen szorzások egy csoportjának számokkal történő jelölése; nos, a hatványkitevő (logaritmus) új szimbóluma, valamint ennek komplex, negatív és tört alakokban való használata révén épp a hatvány lesz az, ami a mennyiség fogalmától teljességgel eloldódik, és egy olyan transzcendens viszonyrendszerbe vezet át, amely a görögök számára szükségképpen megközelíthetetlen maradt, hiszen ők csak két pozitív, egészkitevős hatványt ismertek, mint a síkok és a testek reprezentánsait (gondoljunk csak olyan kifejezésekre, mint pl. e^{-x}, $\sqrt[\pi]{x}$, $a^{1/i}$)

Azok a nagy jelentőségű szellemi vívmányok, melyek a reneszánsztól kezdve gyors egymásutánban követték egymást – idetartoznak pl. az imaginárius és a komplex számok, melyeket Cardanus már 1550-ben bevezetett, azután a végtelen sorok, melyeket a binominális tételt kimondó, nagy newtoni felfedezés 1666-ban elméletileg biztos alapokra helyezett, az 1610 táján megszületett logaritmusszámítás, a differenciálgeometria, a Leibniz által megalkotott határozott integrál, a halmaz mint új számegység, melynek létezése már Descartes-nál felsejlik, az új folyamatok, amilyen a határozott integrál, a függvények sorba fejtése, akár más függvényekből alkotott végtelen sorokba – mindez a populáris-érzéki számérzés fölött aratott megannyi győzelem. E számérzést ugyanis meg kellett haladni annak az új matematikának a szelleméből kiindulva, amely egy új világérzést volt hivatva megvalósítani. Eddig egyetlen kultúra sem akadt, amely egy másik, rég letűnt kultúra teljesítményei iránt oly nagy tisztelettel adózott volna, mint amekkorával épp a nyugati kultúra adózott az antikvitás vívmányai iránt; az antik kultúra tudományos hatása előtt egyetlen más kultúra sem tárta oly szélesre kapuit, mint épp a nyugati. Hosszú idő telt el, mire elég bátrak lettünk ahhoz, hogy saját gondolatainkat gondoljuk. Lelkünk mélyén mindig ott élt a vágy, hogy az ókoriak nyomába lépjünk; ennek ellenére valamennyi, ebbe az irányba tett lépés inkább csak növelte a vágyva vágyott eszménytől való tényleges távolságot. A nyugati gondolkodás története ennélfogva *folyamatos emancipálódás* az antik gondolkodás uralma alól, olyan felszabadulás, amelyet ráadásul nem is akartak; ezt a tudattalan mélyén rejlő erők kényszerítették ki. *Az új matematika fejlődése ily módon abban a rejtett, hosszú s végül győzedelmes harcban ment végbe, melyet az a mennyiségek fogalma ellen folytatott.*[39]

10

Az antikizáló előítéletek akadályoztak meg bennünket abban, hogy új jelölésmódot találjunk a tulajdonképpeni nyugati számnak. A matematikai jelek jelenlegi nyelvezete meghamisítja a tényállást, és elsősorban *ennek* számlájára írható, hogy a matematikusok körében még ma is az a vélemény uralkodik, hogy a számok mennyiségek; az általunk használt írásos jelölésmódnak mindenesetre ezen előfeltevés az alapja.

Az új számot azonban nem a függvény kifejezésére szolgáló egyedi jelek (χ, π, 5) képezik, hanem *maga a függvény mint egység,* mint elem, az a változó viszony, ami optikai határok közé már nem szorítható. Az új szám jelölésére olyan új képletnyelvre lenne szükség, melynek szerkezetét nem befolyásolja az antik szemléletmód.

Vegyük most szemügyre azt a különbséget, amely az alábbi két egyenlet között áll fenn – ha ez a szó egyáltalában képes két ennyire különböző dolog egybefoglalására −: $3^X + 4^X = 5^X$, illetve $x^n + y^n = z^n$ (a Fermat-tétel egyenlete).

Az első több „antik számból” (mennyiségből) áll, a második *egyetlen* – egészen másfajta – *szám;* a különbséget elrejti az az azonos írásmód, amely az eukleidészi-arkhimédészi elképzelések hatására fejlődött ki. Az egyenlőségjel az első esetben meghatározott, kézzelfogható nagyságok szilárd kapcsolatát rögzíti, a második esetben viszont olyan viszonyt fejez ki, amely változó alakzatok csoportján belül áll fenn; ezen az értendő, hogy bizonyos változások szükségképpen más változásokat vonnak maguk után. Az első egyenlet konkrét mennyiség – a „végeredmény” – meghatározását (megmérését) célozza meg; a másodiknak nincs semmiféle végeredménye, hanem olyan kapcsolat leképzése és jele, amely $n > 2$ esetén – ez a híres Fermat-probléma − *valószínűleg bizonyíthatóan* kizárja az egész számú értékeket. Egy görög matematikus nem értette volna meg, hogy tulajdonképpen mit is akarnak ilyesféle müveletekkel, melyek végcélja nem valaminek a „kiszámítása”.

Az ismeretlen fogalma teljességgel félrevezető, ha azt a Fermat-féle egyenlet betűire vonatkoztatjuk. Az első, „antik” egyenletben szereplő χ meghatározott és mérhető mennyiség, melyet ki kell számítanunk. A másodikban szereplő x, y, ζ, n esetében e szimbólumok „értékét” nem kell kiszámítani; következésképpen az x, y, ζ, n esetében a „meghatározni” szónak sincs semmilyen értelme, ennélfogva e szimbólumok „értékét” nem

kell kiszámítani; következésképpen az x, y, ζ, n egyáltalában nem számok a szó plasztikus értelmében véve, hanem olyan összefüggés jelei, mely nem viseli magán a mennyiség, forma és egyértelműség jegyeit; másként szólva ezek azonos jellegű lehetséges helyek végtelen sokaságának jelei, és egységként felfogva csakis ezek alkotják *a* számot. Valójában az *egész* egyenlet képez *egyetlen* számot, csakhogy olyan jelírás formájában, amely sajnos sok és félrevezető jelet alkalmaz; az x, y, ζ éppoly kevéssé számok, mint amilyen kevéssé a + és az = az.

Mert a konkrét, meghatározott szám fogalmát – annak legmélyebb alapjában – már a görögségtől teljesen idegen irracionális szám fogalma oldotta fel. Ettől kezdve e számok többé már nem a növekvő, diszkrét, plasztikus mennyiségek áttekinthető sorát alkotják, hanem először is egy egydimenziós *kontinuumot,* melyben minden egyes (dedekindi értelemben vett) szelet egyetlen „számot" jelenít meg, amelynek aligha volna szabad a régi elnevezést viselnie. Amíg az antik szellem számára az 1 és 3 között csak *egyetlenegy* szám helyezkedik el, addig a nyugati szellem esetében végtelen halmaz. Az antik-populáris kézzelfoghatóság maradványának a végső kegyelemdöfést az imaginárius $(\sqrt{-1} = i)$ és komplex számok bevezetése adta meg (általános formájuk: a + bi), melyek a lineáris kontinuumot egy számtest (azonos típusú elemek halmazának összessége) fölöttébb transzcendens alakzatává terjesztik ki; ebben pedig minden egyes szelet egy számsíkot – vagyis egy alacsonyabb „számosságú" végtelen halmazt, amilyen pl. a valós számok összessége – képvisel. E számsíkok, melyek a függvényelméletben Cauchy és Gauss óta fontos szerepet játszanak, *tiszta gondolatalakzatok.* A görög matematikai gondolkodás magát a pozitív irracionális számot – pl. a $\sqrt{2}$-t – bizonyos formában még fel tudta fogni – legalábbis negatív értelemben, oly módon, hogy mint άρρητος-t és άλογος-t *kizárta* őt a számok közül; az X + yi-féle kifejezések azonban az antik gondolkodás lehetőségein teljességgel kívül esnek. Az aritmetika törvényeinek a komplex számok teljes körére való kiterjesztése – melyen belül ezek továbbra is állandóan alkalmazhatók – alkotja a függvényelmélet alapját, amely a nyugati matematikát végre a maga maradéktalan tisztaságában mutatja be, mivel az összes részterületet felöleli és magában foglalja. E matematika csak ennek révén válik tökéletesen alkalmazhatóvá a vele egy időben kifejlődő nyugati *dinamikus* fizika látásmódjára, míg az antik matematika a plasztikus egyedi dolgok világának pontos megfelelőjét tárja a szemünk elé; ama világét, mellyel a *statikus*

fizika teoretikus és mechanikus módon foglalkozik, Leukipposztól kezdve egészen Arkhimédészig.

Az *ión stílussal* ellentétben álló *barokk matematika* klasszikus százada a XVIII. század, amely Newton és Leibniz döntő felfedezéseivel kezdődik, és Euler, Lagrange, Laplace, illetve d'Alembert munkásságán keresztül Gausshoz vezet. E roppant szellemi alkotás felfelé ívelő pályája egyszerűen tüneményes; az ember alig merte elhinni azt, amit maga előtt látott. E korszak egy sor olyan igazságot tárt fel, melyek egy szkeptikus hangulatú kor kifinomult elméi számára egyszerűen elképzelhetetlennek tűntek. Ezt fejezi ki d'Alembert mondása: *Allez en avant et la foi vous viendra,* ami a differenciálhányados elméletére vonatkozik. Úgy tűnt, maga a logika tiltakozik az ellen, hogy minden feltevést hibákra alapozzanak; a célt mégis elérték.

Ez az évszázad, amely a teljességgel elvont s földi szemmel láthatatlan formák fenséges mámorában élt – mivel az analízis mesterei mellett ott volt Bach, Gluck, Haydn és Mozart –, s melyben a kiválasztott és legelmélyültebb gondolkodók kis köre valósággal dúskált a legkáprázatosabb felfedezésekben s kockázatos vállalkozásokban, amelyekből Goethe és Kant kimaradt: ez az évszázad tartalmát tekintve pontosan megfelel az ión kultúra legérettebb korszakának, Eudoxosz és Arkhütasz századának (400-350) – melyhez Pheidiaszt, Polükleitoszt, Alkameneszt és az Akropolisz építményeit is hozzá kell számítanunk –, s melyben az antik matematika és szobrászat formavilága lehetőségeinek teljes gazdagságában ragyogott fel s tűnt tova.

Az antik és a nyugati lelkület között fennálló roppant ellentét csak most válik teljes egészében áttekinthetővé. A magasabb rendű emberiség történelmének egészén belül – miközben ilyen sűrű és sokszálú a történelmi kapcsolatrendszer – mi sem lehet bensőleg idegenebb egymástól, mint ezek. S éppen ezért, a szélsőségek találkozása miatt – melyek a létezés legmélyén talán valami közösre utalnak –, törekszik a nyugati, fausti lélek oly heves sóvárgással az apollóni lélek eszménye felé; a fausti lélek valamennyi közül egyedül csak ezt szerette, s irigyelte tőle azt, hogy oly erővel adja át magát a tisztán érzéki jelennek.

11

Korábban már utaltunk rá, hogy az ősember esetében − csakúgy, mint a gyermeknél – egy benső élmény jelentkezik, az én születése; a szám értelmét mindketten ennek segítségével fogják fel, s ennek következtében hirtelen egy, az énre vonatkoztatott környező világot vesznek birtokba.

Midőn az ősember csodálkozó tekintete előtt – durva körvonalakkal s a benyomások kusza összevisszaságából kiemelkedve – megformálódik a *rendezett* kiterjedésnek, az *értelemmel bíró létrejöttnek* születőfélben levő világa, s midőn e külvilág és a saját belső világ között feszülő mélyreható, megmásíthatatlan ellentét az éber életnek irányultságot és formát kölcsönöz, nos, ez az a pillanat, amikor ebben a saját magányosságának hirtelen tudatára ébredt lélekben egyszersmind a *vágyakozás ősérzése* is megfogan. Nem egyéb ez, mint a létrejövés céljának kutatása minden bensőleg lehetségesnek a beteljesítésére és megvalósítására, s mint sóvárgás a saját, személyes létezés eszméjének kibontakoztatására. A gyermek vágyakozása ez, amely – mint egy feltartóztathatatlan *irányulás* érzése – egyre világosabban tudatosul, s később, mint *az idő rejtélye,* ijesztően, csábítóan és megoldhatatlanul tornyosul az érett szellem előtt. Az olyan szavak, mint „múlt” és „jövő”, hirtelen sorsszerű jelentésre tesznek szert.

Ez a vágyakozás azonban, amely a belső keletkezés boldogságából és túláradásából ered, minden egyes lélek legmélyén egyúttal *szorongással* is párosul. Mint ahogy minden létrejövés valaminek a létrejöttére irányul, amivel *véget* is *ér,* hasonlóképpen a keletkezés, a vágyakozás ősérzése is a másik ősérzéssel, a keletkezettel, a szorongással érintkezik. A jelenben az elmúlást érezzük; a múlt a mulandóságot rejti magában. Itt a gyökere annak az örök szorongásnak, melyet a megmásíthatatlan, a véghezvitt, a végérvényes s a mulandó, maga a világ mint megvalósított keli bennünk, melyben a születés határa egyúttal a halálét is kijelöli; itt a gyökere a pillanattól való szorongásnak, melyben a lehetséges megvalósul, az élet bensőleg kiteljesedik, s bevégzetté lesz, s ahol a tudat *célhoz* ér. A gyermeki lélek ama mély világszorongása ez, amely a magasabb rendű embert – a hívőt, a költőt, a művészt – határtalan magányában soha nem hagyja el: félelem az idegen hatalmaktól, melyek -érzéki jelenségek formájába bújtatva – fenyegetően tornyosulva nyomulnak be a születőfélben levő világba. Az emberben rejlő megérteni akarás számára az a kezelhetetlenség − más szóval *visszafordíthatatlanság* –, amely minden létrejövés

irányultságának sajátja, szintén úgy jelenik meg, mint valami idegen és ellenséges hatalom; ezért neveket ragaszt rá, hogy – mintegy megigézve – megszüntesse azt, ami mindörökre felfoghatatlan. A jövő múlttá válása olyasvalami, ami teljességgel felfoghatatlan, s − a térrel szemben – az időnek ez adja azt a félelmetes ellentmondásosságot s nyomasztó kétértelműséget, ami alól egyetlen valamirevaló ember sem tudja magát egészen kivonni.

Kétségtelen, hogy valamennyi ősérzés közül a világszorongás a *leginkább alkotó.* Az ember nemcsak tudatos benső életének legérettebb és legmélyebb formáit és alakjait köszönheti neki, hanem mindezeknek a külső kultúra számtalan képződményében való visszatükröződését is. A szorongás – mint valami titkos s nem mindenki számára felfogható dallam – átitatja az összes valódi műalkotás, bensőséges filozófia és jelentős tett formanyelvét, s ezenkívül – már csak igen kevesek számára érzékelhető módon – a matematikának s valamennyi nagy problémájának is ez képezi alapját. Csak a késői nagyvárosok lelkileg halott embere – mint például a Hammurápi korabeli babiloni, a Ptolemaiosz-kori alexandriai, az iszlám világ idején élő bagdadi vagy a mai párizsi és berlini –, csakis a tisztán intellektuális szofista, szenzualista és darwinista veszíti el vagy tagadja a szorongást, amennyiben egy titkoktól mentes „tudományos világnézetet" állít önmaga s a külső világ közé.

Ha a vágyakozás ama megfoghatatlan valamihez kapcsolódik, aminek ezernyi megragadhatatlan létmegnyilvánulását az „idő" szó inkább elfedi, mintsem kifejezi, akkor a szorongás ősérzése a *kiterjedés* szellemi, megragadható, megformálásra alkalmas szimbólumaiban fejeződik ki. így minden egyes kultúra éberlétére az jellemző, hogy – mindegyikben más és más módon – az idő és a tér, az irány és a kiterjedés egymással ellentétben álló formát alkot, mégpedig úgy, hogy az előbbi képezi az alapját az utóbbinak, mint ahogy a keletkezés a keletkezettnek – mivel a vágyakozás is alapja a szorongásnak; a vágyakozás *válik* szorongássá, nem pedig megfordítva – az előbbi ki van vonva a szellemi hatalom alól, az utóbbi viszont szolgálja azt; amaz csakis *átélhető,* emez viszont csakis *megismerhető.* „Istent félni és szeretni": ez a keresztény kifejezés a két világérzés ellentétes értelmére.

Az ősember – s hasonlóképpen a fiatal gyermek – lelkéből az a törekvés fakad, hogy megkösse, lebírja, kiengesztelje -egyszóval „megismerje" – az idegen hatalmak őselemét; azon hatalmakét, melyek mindabban, aminek

kiterjedése van, a *térben* és a tér *révén* kérlelhetetlenül jelen vannak. Megkötni, lebírni, lecsillapítani, „megismerni" legvégső fokon ugyanazt jelentik. *Istent megismerni* a korai korok misztikájában mindig ugyanazt jelenti; Istent megigézni, jóindulatúvá tenni, bensőleg *hatalmunkba keríteni.* Ez mindenekelőtt egy szó, a „név" (Name) révén történik, mellyel a *nument* nevezzük s *idézzük meg,* vagy pedig egy kultusz szokásainak gyakorlása révén, mely szokások mélyén titokzatos erő lakozik. E védekezés legkifinomultabb, ám egyúttal leghatásosabb formája a kauzális, szisztematikus megismerés, a fogalmak és számok révén történő lehatárolás. Ennyiben az ember csak a *beszélt nyelv* révén vált igazán emberré. A szavakban megérlelődött ismeret szükségszerűen változtatja át az elsődleges *benyomások* káoszát „természetté" – melynek törvényei vannak, amelyeknek a természet *engedelmességgel* tartozik – s az „önmagában való világot" „számunkra való világgá".[40] A megismerés lecsendesíti a világszorongást, amennyiben úrrá lesz a titokzatos fölött, azt *megragadható* valósággá alakítja át, s egy rászabott intellektuális formanyelv szigorú szabályaival rögzíti.

Ez a *tabu eszméje,* amely valamennyi ősember lelki életében döntő szerepet játszik, eredeti tartalma azonban már oly távol esik tőlünk, hogy a szó már egyetlen érett kultúrnyelvre sem fordítható le. Tanácstalan szorongás, szent félelem, mély elhagyatottság, búskomorság, gyűlölet, a közeledésre, egyesülésre, eltávolodásra irányuló homályos vágyak – az *érett* lélek összes, formával bíró érzése tompa határozatlansággá mosódik ebben a kezdetleges állapotban. Annak a misztikus folyamatnak az értelmét – melynek révén az idegen és a félelmetes „tabu" lett az ősember szemében – a „beschwören" szó kettős jelentése világíthatja meg; ez egyszerre jelent kényszerítést és esdeklést. *Valamennyi és minden egyes elemi formaadás forrása* a tiszteletteljes félelem attól, ami tőle független, rögzített s törvényszerű – vagyis a világ idegen hatalmaitól való félelem. Az ősidőkben ez az érzés a díszítésben, kínosan aprólékos szertartások és rítusok gyakorlásában s a kezdetleges érintkezés szigorú szabályaiban valósul meg. Ä nagy kultúrák csúcspontján e képződmények az egyes művészetek, a vallásos, természettudományos és *mindenekelőtt matematikai* gondolkodás végső tökélyre vitt formavilágaivá váltak, anélkül azonban, hogy bensőleg elveszítették volna eredetük ismertetőjegyeit, a megigézés és az esdeklés vonásait. Mindezek közös eszköze – az egyetlen, amit az önmagát megvalósító lélek ismer – a tér vagy a dolgok, egyszóval a

kiterjedt szimbolizálása − legyen itt szó akár a newtoni fizika abszolút világterének koncepciójáról, akár a gótikus székesegyházak és mór mecsetek belső teréről, a Rembrandt festményein megjelenő atmoszferikus végtelenről s ennek a beethoveni kvartettek sötét hangzásvilágában való visszatéréséről, Eukleidész szabályos testjeiről, a Parthenon szobrairól, az óegyiptomi piramisokról, Buddha nirvánájáról, az udvari szokások kifinomult hierarchiájáról Szeszósztrisz, I. Justinianus és XIV. Lajos idején; végül egy Aiszkhülosz, Plótinosz vagy Dante Isten-eszméjéről vagy korunk technikájának az egész földgolyót behálózó térenergiájáról.

12

Térjünk vissza a matematikához! Mint láttuk, az antik formaadás valamennyi válfajának kiindulópontját a létrejött elrendezése képezi, amennyiben az jelenvaló, áttekinthető, megmérhető és megszámlálható. A nyugati, gótikus formaérzés, a zabolátlan, erős akaratú, a legnagyobb távolságoknak nekilendülő lélek formaérzése a tiszta, a szemlélet számára nem megjeleníthető, határtalan teret választotta ismertetőjeléül. Ne hagyjuk azonban, hogy az ilyesfajta szimbólumok – melyek könnyen tűnnek fel a lényegazonosság és az általános érvényűség színében – *szoros feltételességükkel* megtévesszenek bennünket. A mi végtelen világűrünk, melynek meglétére, úgy tűnik, szót sem kell vesztegetnünk, az antik ember számára egyszerűen *nem* létezett. Még csak elképzelni sem tudta. Másfelől a hellén kozmosz – melynek a mi felfogásmódunktól alapvetően különböző mivolta bizonyára még nem is olyan régen észrevétlen maradt volna – a hellén számára az *egyedül* magától értetődő kozmosz. Valójában arról van szó, hogy a mi fizikánk abszolút tere olyan forma, amely számos, fölöttébb összetett és hallgatólagos előfeltevésen nyugszik; ez a forma egyesegyedül *a mi* lelkületünk terméke, annak mintegy képmása és kifejeződése, s a tudatos létezés ama válfaja számára valóságos, szükségszerű és természetes csupán, amit a mi kultúránk testesít meg. Mindig az egyszerű fogalmak a legnehezebbek. Egyszerűségük abban rejlik, hogy végtelenül sok olyan dolog van, amit nem lehet megfogalmazni, de nem is kell, mivel azok számára, akik *ebben a körben* élnek, szinte az érzéki bizonyosság szintjén adott, idegeneknek viszont éppen ezért tökéletesen hozzáférhetetlen. Ez a helyzet a „tér” szó sajátosan nyugati tartalmával is. Descartes-tól kezdve az egész matematika e nagy, vallásos tartalmaktól teljességgel átitatott szimbólum teoretikus értelmezésének szolgálatában áll. Galilei óta a fizika sem akart mást. Az antik matematika és fizika e szó sajátos tartalmát egyszerűen nem ismeri.

A valós helyzetet ebben az esetben is azon antik elnevezések homályosították el, melyek a görögség írásos örökségéből maradtak ránk. A geometria a mérés, az aritmetika pedig a számlálás művészetét jelenti. A nyugati matematikának a lehatárolás *egyik* fajtájához sincs már köze, új neveket azonban nem talált ki saját maga számára. Az „analízis" szó távolról sem fejez ki mindent.

Az antik ember matematikai töprengései során az egyedi testekből s ezek határfelületeiből indul ki, s ide is tér vissza; közvetett módon a kúpszeletek és a magasabb rendű görbék is idetartoznak. *Mi* viszont alapjában véve csak a pont elvont térelemét ismerjük, amely – a szemléletszerűség teljes hiányával s a mérés és megnevezés lehetősége nélkül – pusztán egy vonatkoztatási középpontot fejez ki. Az egyenes a görög számára mérhető él, nekünk viszont pontokból álló, határ nélküli kontinuum. Leibniz infinitezimális elvének példájaként az egyenest hozza fel, amely egy végtelenül nagy sugarú kör határesete; a másik határeset a pont. A görögök számára azonban a kör *síkfelület,* s a problémát az jelenti, hogy miképpen alakítható át kommenzurábilis alakzattá. *így lett az antik szellemiség számára a kör négyszögesítése a klasszikus határprobléma.* A görögöknek a világforma valamennyi problémája közül az tűnt a legnagyobbnak, hogy a görbe vonalak által határolt síkokat – változatlan nagyság mellett – derékszögű síkidomokká változtassák s ily módon *mérhetővé* tegyék. Számunkra ebből az a nem túl fontos eljárás lett, hogy a π számot algebrai eszközökkel fejezzük ki, anélkül hogy eközben geometriai alakzatokról egyáltalán szó esne.

Az antik matematikus csak azt ismeri, amit maga előtt lát és megragad. Ahol gondolatmenetének voltaképpeni tárgya, a lehatárolt és lehatároló láthatóság megszűnik, ott véget ér tudománya. A nyugati matematikus azonban -mihelyt megszabadul az antik előítéletektől, s a saját lábára áll – az n (s többé már nem 3) dimenziójú végtelen számsokaság teljességgel absztrakt közegébe kerül át, melynek határain belül *az ő* úgynevezett geometriája mindennemű szemléleti segítségtől eltekinthet, s legtöbbször el is kell tekintenie. Ha az antik ember formaérzését a művészetben kívánja kifejezésre juttatni, akkor arra törekszik, hogy az emberi testet – márvány- vagy bronzszoborban, tánc vagy birkózás közben – mindenképpen olyan tartásban örökítse meg, melyben e test felületei és körvonalai maximális módon rendelkeznek mértékkel és értelemmel. Az ízig-vérig nyugati művész viszont behunyja szemét, és feloldódik a testi kiterjedés nélküli zene közegében, melynek harmóniája és polifóniája a „túlnaniság" legmagasabb rendű képződményeihez vezet, olyan képződményekhez, melyek messze túlnyúlnak az optikai meghatározás valamennyi lehetőségén. Gondoljunk csak arra, hogy mit ért *külső formán* (Figur) egy athéni szobrász és egy északi kontrapunktista, s ekkor mindkét világ, mindkét matematika ellentétét közvetlenül magunk előtt látjuk. A görög

matematikusok még a σώμα szót is a „matematikai test” értelmében használják. A jogi nyelv, másfelől, ugyanezt a szót – ellentétben a dologgal – a személy megnevezésére használja (σώματα και πράγματα: *personae et res)*.

Ezért van az, hogy az antik szám, amely egész és korporális, akaratlanul is arra törekszik, hogy kapcsolatba lépjen a testi ember, a σώμα megszületésével. Az 1 számot még alig tekinti valódi számnak; ez az αρχή, a számsor ősanyaga, az összes tulajdonképpeni szám – s ennélfogva minden mennyiség, mérték és dologszerűség – eredete. A püthagoreusok körében – egyre megy, mely időszakról van szó – az 1 szám jele egyúttal az anyaölnek – minden élet eredetének – is szimbóluma volt. Éppen ezért a 2, az első *tulajdonképpeni* szám, amelyik megkettőzi az 1-et, a férfiasság elvével került kapcsolatba, s jele a phalloszt utánozta. Végezetül a püthagoreusok *szent száma, a 3, a* férfi és a nő egyesülésének aktusát, a nemzést jelölte – könnyen érthető, hogy a görög ember erotikusán értelmezte a mennyiséggyarapítás, *mennyiségteremtés* ama két *egyedüli* folyamatát, ami számára értékes volt, vagyis az összeadást és a szorzást –, s ennek jelét a két első számjel egyesülése képezte. Ebből kiindulva új megvilágításba kerül az a már említett mítosz, amely az irracionális szám felfedésének bűnéről szól. Az irracionális szám, vagyis – a mi kifejezésmódunkat használva – a végtelen tizedes törtek alkalmazása az istenek által létesített, organikus-testi, világnemző rend szétzúzását jelentette. Nem kétséges, hogy az antik vallás püthagoreus reformja újfent az ősi Démétér-kultuszra támaszkodott. Démétér Gaiával, a Földanyával áll rokonságban. Démétér kultusza és a számok e fennkölt felfogásmódja között szoros kapcsolat áll fenn.

Az antikvitás ily módon – benső szükségszerűséggel és fokozatosan – a *kicsiny* kultúrájává lett. Az apollóni lélek arra törekedett, hogy az *átlátható* határ elve révén ragadja meg a létrejött dolog értelmét; számára a közvetlenül jelen lévő és a közeli idegenség volt „tabu”. Ami távol történt, ami már nem volt látható, az nem is létezett. A görög ember – csakúgy, mint a római – ama vidék isteneinek áldozott, ahol épp tartózkodott; az összes többi istenség kiesett a látóköréből. Amiképpen a görög nyelvben *nincs megfelelő szó a térre* – az efféle nyelvi jelenségek roppant horderejű szimbolikáját rendre nyomon fogjuk követni –, a görög emberből hasonlóképpen hiányzik a tájjal való egybeforrottság – miránk olyannyira jellemző – érzése, a tágas látóhatár, a távlatok, távolságok, felhők iránti

érzék s a haza fogalma is; a hazáé, amely nagy területre kiterjed, s egy nagy nemzetet foglal magában. Az antik ember számára az jelenti a *hazát,* amit szülővárosának fellegvárából kitekintve pillantásával átfoghat, s nem több. Ami ezen politikai atom optikai határán kívül húzódott, az idegen, sőt ellenséges volt számára. Az antik létezés szorongása már e ponton kezdődik, s ezzel magyarázható az a félelmetes elkeseredettség, amivel aztán ezek az apró városkák felszámolták egymást. A polisz az összes elgondolható államforma közül a legkisebb, s politikája egyértelműen a közelség politikája − szöges ellentétben a mi kormánydiplomáciánkkal, a határtalan politikájával. Az egyetlen pillantással átfogható antik templom valamennyi klasszikus épülettípus közül a legkisebb. A geometria Arkhütasztól kezdve egészen Eukleidészig kicsiny, mondhatni kézzelfogható idomokkal és testekkel foglalkozik – csakúgy, mint az ennek még napjainkban is hatása alatt álló iskolai geometria –, s így rejtve maradnak előtte azok a nehézségek, melyek a csillagászati méretű idomok alapulvétele során merülnek fel, s melyek már nem teszik minden esetben lehetővé az euklideszi geometria alkalmazását.[41] Máskülönben a kifinomult attikai szellem talán már akkoriban megsejtett volna valamit a nem euklideszi geometriák problémájából; azok a kifogások ugyanis, melyeket a párhuzamosok ismert axiómája[42] ellen hoztak fel − melynek kétségeket ébresztő s ennek ellenére mégsem tökéletesíthető megfogalmazása már igen korán megütközést váltott ki – már a döntő felfedezés közelében jártak. Amilyen magától értetődő az antik érzék számára a közeli és a kicsiny kizárólagos szemlélése, ugyanolyan magától értetődő a mi érzékünknek a végtelené, mindazé, ami meghaladja a látóérzék határait. Az összes matematikai elgondolás, amit a Nyugat felfedezett vagy átvett, magától értetődő módon az infinitezimalitás formanyelvének rendelődött alá, mégpedig jóval azelőtt, hogy a tulajdonképpeni differenciálszámítást felfedezték volna. Az analízis minden további nélkül bekebelezte az arab algebrát, az indiai trigonometriát és az antik mechanikát. Analitikus szempontból nézve épp az elemi számolás „legevidensebb tételei” – mint például az, hogy 2x2 = 4 – váltak problémákká, melyek megoldása csak a halmazelmélet körébe tartozó levezetésekkel sikerült, és számos részletkérdést illetően még egyáltalában nem jutott nyugvópontra. Platónnak és korának mindez bizonyára őrültségnek és a matematikai tehetség teljes hiányáról tanúskodó bizonyítéknak tűnt volna.

A geometria bizonyos mértékben algebrai módon kezelhető, az algebra pedig geometriailag; azaz vagy behunyjuk a szemünket, vagy pedig hagyjuk, hogy az uralkodjon. Az első megoldás a miénk, a második a görögöké. Arkhimédész, aki a spirálról szóló elegáns számításaiban olyan általános tényeket érint, melyek Leibniznél a határozott integrál módszerének is alapját képezik, a felületes pillantás számára fölöttébb modernnek ható eljárását rögvest sztereometriai alapelveknek rendeli alá; egy indiai ugyanebben az esetben magától értetődő módon valamilyen trigonometriai megfogalmazást talált volna.[43]

13

Az antik és a nyugati számok alapvető ellentétéből egy hasonlóképp mélyreható ellentét származik: ama kapcsolatok ellentéte, amely e szám világok mindegyikének elemei között áll fenn. A *mennyiségek* közötti kapcsolatot *aranynak* nevezik, azt pedig, ami a *viszonyok* között áll fenn, a *függvény* fogalma tartalmazza. A matematika területén túlmenően mindkét szó fölöttébb jelentős szerepet játszik a két idetartozó művészet, a szobrászat és a zene technikájában. Ha teljes egészében eltekintünk attól, hogy az „arány" szó az *egyes* szobor felépítését illetően milyen értelemmel bír, akkor azt találjuk, hogy épp a tipikus antik művészi formák – a szobor, a dombormű és a freskó – azok, melyek lehetővé teszik a méretek *nagyítását* és *kicsinyítését;* ugyanakkor e szavaknak a zenében az égvilágon semmi értelmük sincs. Gondoljunk csak a gemmákra, melyek tárgya lényegében nem más, mint életnagyságú motívumok kicsinyítése. A függvényelméletben viszont döntő jelentőségű fogalom a *csoporttranszformáció,* s a zenészek meg fogják erősíteni, hogy ezzel analóg képződmények lényeges szerepet játszanak az újabb zeneszerzéstanban. A XVIII. század egyik legkidolgozottabb hangszeres műformájára, a „tema con variazioni"-ra szeretnék csupán emlékeztetni.

Minden arány az elemek állandóságát tételezi fel, minden transzformáció pedig azok változékonyságát; e ponton vesszük egybe az egybevágósági tételek eukleidészi megfogalmazását – melyek bizonyítása a szóban forgó 1:1 viszonyon nyugszik – ezek modern levezetésével, ami a szögfüggvények segítségével történik.

14

A *szerkesztés* – vagyis egy egyedi s világosan kivehetően előttünk álló alakzat létrehozása, amely tágabb értelemben az elemi aritmetika valamennyi módszerét magában foglalja – az antik matematika alfája és ómegája. A körző nem egyéb, mint e második képzőművészet vésője. Az a munkamódszer, melyet függvényelméleti vizsgálódások során használnak – s melynek célja nem valamiféle mennyiségi jellegű végeredmény, hanem általános, formális lehetőségek diszkussziója –, úgy jellemezhető, mint egyfajta kompozíciótan, ami közeli rokonságot mutat a zeneszerzéstannal. A zeneelméleti fogalmak egész sora – mint pl. a hangnem, a frazírozás, a kromatika és mások – minden további nélkül a fizika analitikus műveleteire is alkalmazható lenne, s kérdés, nem válna-e ezáltal világosabbá némely összefüggés.

Minden *szerkesztés* igenli, minden művelet pedig tagadja a szemmel láthatót, amennyiben az előbbi azt emeli ki, ami optikai szempontból adott, az utóbbi viszont épp ezt oldja fel. Ily módon a kétfajta matematikai eljárásnak egy további ellentéte jelenik meg előttünk; az antik matematika – ami a kicsinyre irányul – a konkrét egyedi esetet tartja szem előtt, megoldja a *meghatározott* feladatot, s véghezviszi az egyszeri szerkesztést. A végtelen matematikája viszont formális lehetőségek *egész osztályaival,* függvény*csoportokkal,* műveletekkel, egyenletekkel, görbékkel foglalkozik, és érdeklődése egyáltalán nem valamiféle eredményre irányul, hanem a lefolyásra. Mintegy két évszázada megszületett -s ez alig-alig hatolt el a jelenkori matematikusok tudatáig – *a matematikai műveletek általános morfológiájának eszméje,* ami az egész modern matematika tulajdonképpeni értelmének mondható. A nyugati szellemiség átfogó mozgásiránya mint olyan fejeződik ki ebben – ami a későbbiek során majd egyre világosabbá válik –, olyan tendencia, amely kizárólag a fausti szellem és kultúra sajátja; hasonló elképzelések egyetlen más kultúrában sem mutathatók fel. Ama kérdések túlnyomó többsége, melyeket a mi matematikánk legsajátabb problémáinak tekint s ekként is kezel (a görögöknél ennek felel meg a kör négyszögesítésének problémája) – ilyen például a végtelen sorok konvergenciakritériumainak vizsgálata (Cauchy) vagy az elliptikus és általános algebrai integráloknak többszörösen periodikus függvényekké való átalakítása (Abel, Gauss) –, mindez gyaníthatóan nem lenne más a „régiek” számára – akik egyszerű,

meghatározott mennyiségeket kerestek mint végeredményeket –, mint egyfajta szellemdús, némiképp titokzatos játszadozás – s ez még napjainkban is tökéletesen megfelelne széles körök általános felfogásának. Nincs semmi, ami kevésbé volna közérthető, mint a modern matematika, s ebben is benne rejlik valami a végtelen messzeség, a *távolság* szimbolikájából. A közérthetőség hiánya jellemző a Nyugat *valamennyi* nagy alkotására – Dantétól kezdve egészen a „Parsifal”-ig; viszont mindaz, ami antik – Homérosztól a pergamoni oltárig – a lehető legközérthetőbb.

15

Ily módon a számokról való nyugati gondolkodás egész tartalma végeredményben *a fausti matematika klasszikus határproblémájában* összpontosul, ami mintegy a kulcsát képezi a végtelen – a *fausti végtelen* – nehezen hozzáférhető fogalmának; arról a végtelenről van szó, amely messzemenően különbözik az arab és indiai világérzés végtelenjétől. A *határérték-elméletről* van szó, fogják fel bár a számot végtelen sorként, görbeként vagy pedig függvényként. Ez a határérték a legélesebb ellentétben áll az antik határértékkel, amit eddig nem így neveztek, s amit a kör négyszögesítésének klasszikus határproblémájaként vizsgáltak. Az eukleidészi-populáris előítéletek egészen a XVIII. századig elhomályosították a differenciálelv értelmét. Bármilyen elővigyázatosan használják is a „végtelen kicsiny" eleinte kézenfekvő fogalmát, az mégis megőriz valami keveset az antik állandóságból, megőrzi egy mennyiség *látszatát,* jóllehet Eukleidész ezt nem ismerné fel, nem ismerné el annak. A nulla – konstans; egész szám, amely a lineáris kontinuumban a +1 és — 1 között helyezkedik el; Euler analitikus vizsgálódásainak sokat ártott az, hogy – mint utána sokan mások – a differenciálokat nullának tartotta. Az antik számérzék e maradványát csak a *határérték* Cauchy által végérvényesen tisztázott fogalma szünteti meg, s ez teszi az infinitezimális számítást ellentmondásmentes rendszerré. Csak a „végtelen kicsiny mennyiség"-től a *„minden lehetséges* véges mennyiség alsó határértékéhez" vivő lépés vezet ama változó szám fogalmához, amely valamennyi nullától különböző véges számnál kisebb, amely tehát a mennyiség legcsekélyebb jegyét sem viseli már magán. E végleges megfogalmazás szerint a határérték már egyáltalán nem az, ami felé közeledünk; *a határérték maga a közeledés, a folyamat, a művelet.*

Nem állapot, hanem viselkedés. E ponton, a nyugati matematika döntő problémájával kapcsolatban hirtelen kiderül, hogy lelkületünk minden ízében *történeti.*[44]

16

A nyugati számgondolkodás által befutott nagy út voltaképpen nem más, mint hogy a geometria megszabadul a szemléletességtől, az algebra pedig a mennyiség fogalmától, s hogy – a szerkesztés és a számlálás elemi korlátain túllépve – mindkettő a függvényelmélet hatalmas építményében fut össze. Ily módon az antik, konstans szám feloldódott a változó számban. Az analitikussá vált geometria valamennyi konkrét formát feloldotta. Az analitikus geometria a matematikai testet – melynek merev képébe bizonyos geometriai értékek vetülnek – elvont térbeli viszonyokkal helyettesíti, melyek az érzéki-jelenvaló szemlélet tényeire végül már egyáltalában nem alkalmazhatók. Ez Eukleidész optikai alakzatait először is koordináta-rendszerre vonatkoztatott mértani helyekké változtatja; e rendszer kezdőpontja tetszés szerint megválasztható, s a geometriai objektumok tárgylétét arra a követelményre redukálja, hogy a műveletekkel végzett operáció során – amely immáron nem mérésekre, hanem egyenletekre irányul – a választott rendszer nem változtatható meg. Nemsokára azonban már a koordinátákat is csak mint tiszta értékeket fogják fel, melyek a pontok helyét – mint elvont térelemekét – nem is annyira meghatározzák, mint inkább megjelenítik és helyettesítik. A számot, a létrejött határát többé már nem számalak, hanem egyenlet képében ábrázolják szimbolikusan. A „geometria” értelme megfordul; a koordináta-rendszer mint kép semmivé foszlik, és a pont immáron egy tökéletesen elvont számcsoport. Az, ahogy a reneszánsz építőművészet, Michelangelo és Vignola újításai révén, átmegy a barokkba − nos, ez pontos mása annak a benső változásnak, amely az analízisben ment végbe. A paloták és templomok homlokzatán az érzékileg tiszta vonalak mintegy valószerűtlenné válnak. A firenzei-római oszlopsorok és a szintekre tagolódás világos koordinátáinak helyén bizonytalan helyzetű, hullámzó épületrészek „infinitezimális” elemei – csigavonalas szalagékítmények, pajzsdíszek – tűnnek fel. A konstrukció szinte eltűnik a dekoratív – matematikai nyelven: a függvényszerű – elem bőségében; csoportokba és kötegekbe fogott oszlopok és félpillérek törik át a homlokzatot, egybegyűlnek, majd szétszóródnak anélkül, hogy a tekintet egy pillanatra is nyugvópontra lelne; a falsíkok, mennyezetek és szintek feloldódnak a stukkódíszítések és díszítmények áradatában, semmivé foszlanak és szétbomlanak a színes fényhatások között. Az a fény azonban, amely az érett barokk e formavilága fölött vibrál – merőben zenei elemmé

vált. A drezdai Zwinger – *szimfónia.* A matematikával együtt a XVIII. században az építészet is *zenei* jellegű formavilággá fejlődött.

17

E matematika kibontakozásának útján végezetül annak a pillanatnak is el kellett érkeznie, amikor az elmélet s maga a lélek is – abból a késztetésből eredően, hogy benső lehetőségeit maradéktalanul kifejezze – már nemcsak a mesterséges geometriai alakzatok határait érezte korlátnak és akadálynak, hanem egyáltalában a vizuális érzék határait is; másként szólva annak a pillanatnak is el kellett érkeznie, amikor a transzcendens kiterjedés eszménye alapvető ellentétbe került a közvetlen látás korlátozott lehetőségeivel. Az antik lélek, amely a platonikus és sztoikus αταραξία teljes odaadásával engedte az érzékit szabadon érvényesülni, nagy szimbólumait – miként ezt a püthagoreus számok erotikus mögöttes értelme bizonyítja – *inkább befogadta, mint adta,* és sohasem volt képes arra, hogy túl akarjon lépni a testi *itt* és *most* világán. Ha azonban a püthagoreus szám úgy jelenik meg előttünk, mint a *természetben adott* egyedi dolgok lényege, akkor a Descartes és az utána következő matematikusok által használt szám olyasvalami, amit *meg kellett hódítani* és *ki kellett kényszeríteni,* egy minden érzéki adottságtól független, uralkodásra termett, elvont viszony, amely mindig készen áll arra, hogy ezt a természettel szemben álló függetlenséget érvényesítse. Abban az energiában, amelyet a nyugati szám a szemlélettel szemben kifejt, a hatalom akarása rejlik – hogy Nietzsche nagy formuláját használjuk: a hatalom akarása, amely az „Eddák", a katedrálisok és a keresztes háborúk, sőt a hódító vikingek és gótok korától kezdve jellemzi az északi léleknek saját világával szembeni magatartását. *Ez a* „dinamika". Az apollóni matematikában a szellem a szem szolgálatában áll, a faustiban viszont felülmúlja azt.

Ami mármost a matematikai, „abszolút" s az antik szemlélettől tökéletesen eltérő teret illeti, ez – anélkül, hogy a matematika a hellén hagyományok iránti mély tisztelettől elvakulva észre merte volna venni – kezdettől fogva teljesen más volt, mint a mindennapi benyomások, a szokványos festészet, valamint Kant állítólag olyannyira egyértelmű és bizonyos *α priori* szemléletének meghatározatlan tériessége; ez a tér merő elvonatkoztatottság, az olyan lélek eszményi és teljesíthetetlen posztulátuma, melynek egyre kevésbé felelt meg az érzékiség mint a kifejezés eszköze, s végül szenvedélyesen hátat is fordított neki. A *benső* látás ébredése ez.

A mély gondolkodók csak most ébredtek rá arra, hogy az euklideszi geometria, a naiv pillantás számára minden korban az *egyetlen* és *egyedül helyes* geometria, magasabb nézőpontból szemlélve nem egyéb, mint olyan *hipotézis,* melynek kizárólagos érvényessége – miként ezt Gauss óta bizonyosan tudjuk – sohasem bizonyítható más, mindennemű szemléletesség híján levő geometriákkal szemben. E geometria kulcstétele, a párhuzamosok eukleidészi axiómája, olyan *állítás,* amely más állításokkal helyettesíthető, például olyanokkal, hogy egy egyeneshez egyetlen ponton át két vagy sok párhuzamos húzható, vagy pedig egyetlenegy sem; ezen állítások mindegyike olyan tökéletesen ellentmondásmentes, háromdimenziós geometriai rendszerekhez vezet, melyek a fizikában és még a csillagászatban is felhasználhatók és olykor előnyben részesítendők az euklideszi geometriával szemben.

Már a kiterjedt határtalanságának egyszerű követelménye is ellentmond mindennemű közvetlen szemlélet tulajdonképpeni jellegének – mely szemlélet fényellenállások meglététől, tehát anyagi korlátoktól függ; a határtalanságot ugyanis Riemann és a határtalan, ámde görbültségük folytán nem végtelen terekről szóló elmélete óta éppenséggel meg kell különböztetni a végtelentől. A határvonásnak azonban olyan elvont elvei is elgondolhatok, melyek egészen új értelemben véve lépik túl az optikai lehatárolás lehetőségeit. Annak, aki a dolgok mélyére pillant, már a kartéziánus geometriában benne rejlik az a tendencia, hogy meghaladja a háromdimenziós, *átélt* teret mint a számok szimbolikája szempontjából nem szükségszerű korlátot. S jóllehet a *többdimenziós* tereket illető elképzelés − jó lenne ezt a szót valami újabbal helyettesíteni – csak 1800-tól vált az analitikus gondolkodás kiterjesztett alapzatává, az ehhez vezető első lépést akkor tették meg, amikor a hatványokat – jobban mondva a logaritmusokat – elválasztották amaz eredeti viszonyuktól, mely őket az érzékileg realizálható felületekhez és testekhez köti, és – irracionális és komplex hatványkitevők használatával – mint egészen általános fajta vonatkoztatási értékeket bevezették a függvények területére. S aki ezen a területen egyáltalában követni tud, megérti azt is, hogy a háromdimenziós tér feltétlen volta már azzal a lépéssel semmivé foszlik, ami az a^3 képzetéről – mint természetes maximumtól – az a^n-hez vezet.

Miután mármost a pont téreleme azt a végső optikai jellegét is elveszítette, hogy mint koordináták metszéspontja egy szemléletileg elképzelhető rendszerben helyezkedjen el, s immáron három független szám

csoportjaként határozták meg, többé már semmiféle benső akadálya sem volt annak, hogy a „3”-as számot az általános n-nel helyettesítsék. A dimenzió fogalma úgyszólván saját ellentétébe fordul át; mérőszámokkal immáron nem egy számnak valamely rendszerben elfoglalt helyére vonatkozó optikai tulajdonságait jelölik, hanem a korlátlan számú dimenzió valamely számcsoport tökéletesen elvont tulajdonságait jeleníti meg. E számcsoport – amely n számú független rendezett elemből áll – a pont *képe;* pontnak *nevezik.* Egy ebből logikusan kibontott egyenletet *síknak nevezünk,* ez egy sík *képe.* Végül az n dimenziójú pontok összességét n dimenziós *térnek nevezzük.*[45] E transzcendens térvilágokban, melyek az érzékiség semmiféle fajtájával sem állnak már kapcsolatban, azok a viszonyok uralkodnak, melyeket az analízisnek kell felfedeznie, s melyek állandó összhangban vannak a kísérleti fizika eredményeivel. E magasabb rendű térbeliség olyan szimbólum, amely teljes egészében a nyugati szellem birtoka marad. Csak ez a szellem próbálta meg s tudta a létrejött s a kiterjedt világát *ezekben* a formákban hatalmába keríteni; csak ez a szellem próbálta s tudta az idegen világot az elsajátítás *e* módja révén – gondoljunk csak a „tabu” fogalmára – megigézni, kényszeríteni s ennélfogva „megismerni”. Olyan képződmények, mint a hiperkomplex számok rendszere (például a vektorszámítás kvaterniói), vagy olyan teljességgel érthetetlen jelek, mint oo^n, a számokról való gondolkodásnak csak ebben a világában – egy olyan világban, amely csupán fölöttébb szűk körű embercsoport számára hozzáférhető – tesznek szert valamilyen valóságra. Csak épp meg kell értenünk, hogy a valóság nem egyenlő az érzéki valósággal, mi több, hogy a lelki tényező saját eszméjét olyan képződményekben is meg tudja valósítani, melyek egészen mások, mint a szemlélet alakzatai.

18

A szimbolikus térvilágok e nagyszabású intuíciója képezi az alapját az egész nyugati matematika végső és lezáró összegzésének, ami nem más, mint a függvényelmélet *csoportelméletté* való kibővítése és átszellemiesítése. A csoportok halmazokból vagy pedig egynemű matematikai alakzatok összességéből állnak – ilyen pl. egy bizonyos típushoz tartozó valamennyi differenciálegyenlet összessége; ezek a halmazok a dedekindi számtestekkel analóg módon épülnek fel és rendeződnek el. Érezhető, hogy ebben az esetben egészen új szám világokról van szó, melyek a beavatott *lelki szemei* előtt nem nélkülöznek bizonyos érzéki vonásokat. E roppant elvont formarendszerek bizonyos elemeinek vizsgálatára van mármost szükség, mely elemek műveletek egy bizonyos csoportjára – a *rendszer transzformációira* − nézve függetlenek maradnak azok hatásától, invarianciával rendelkeznek. E matematika általános feladatát tehát (Klein nyomán) a következő alakban fogalmazhatjuk meg: „Adott egy n dimenziójú sokaság (»tér«) és transzformációk egy csoportja. A sokasághoz tartozó alakzatokat olyan tulajdonságaik szerint kell vizsgálat tárgyává tenni, melyeket a csoport transzformációi nem változtatnak meg.”

A nyugati matematika – miután valamennyi benső lehetőségét kimerítette, s miután betöltötte abbéli rendeltetését, hogy *képmása és legtisztább kifejeződése legyen a fausti lelkület eszméjének* – fejlődését ezen a legmagasabb csúcson fejezi be, ugyanabban az értelemben, ahogy ezt az antik kultúra matematikája a III. században tette. Mindkét tudomány – melyek a tekintetben egyedülállók, hogy organikus szerkezetük ma már történetileg végig nyomon követhető − teljesen új számkoncepcióból született, amely Püthagorasz, illetve Descartes elméjében fogant meg; bámulatra méltó fellendülésük után mindkettő egy évszázaddal később ért be, s három évszázadon át tartó virágzás után mindkettő ugyanabban az időpontban zárta le eszmerendszerét, akkor ti., amikor az a kultúra, melyhez tartoztak, világvárosi civilizációvá változott. Ezen összefüggés mély jelentőségét a későbbiek során világítjuk meg. Egy dolog azonban biztos; az, hogy a *nagy* matematikusok korszaka számunkra véget ért. A nagy alkotások helyett ma a megőrzés, lecsiszolás, finomítás és kiválogatás munkája, egyszóval ugyanaz az ügyes aprómunka van napirenden, ami

annak idején a késő hellenizmus alexandriai matematikáját is jellemezte. Egy történeti séma mindezt érthetőbbé teszi:

Antikvitás	Nyugat
1. Egy új számfogalom megszületése 540 körül A szám mint nagyság A püthagoreusok 470 táján a szobrászat legyőzi a freskófestészetet)	1630 körül A szám mint viszony, Descartes, Fermant, Pascal, Newton, Leibniz (1670)
2. A szisztematikus fejlődés csúcspontja 450-350 Platón, Arkhütasz, Eudoxosz,(Pheidiasz, Praxitelész)	1750-1800 Euler, Lagrange, Laplace, (Gluck, Haydn, Mozart)
3. A számvilág benső lezárulása (300-250) Euklidész, Apollóniosz, Arkhiménész, (Lüszipposz, Leókharész)	1800 után Gauss, Cauchy, Riemann, (Beethoven)

MÁSODIK FEJEZET:

A VILÁGTÖRTÉNELEM PROBLÉMÁJA

I. FIZIOGNOMIKA ÉS SZISZTEMATIKA

1

Most nyílik végre lehetőség arra, hogy megtegyük a döntő lépést, s egy olyan történelemképet vázoljunk fel, amely immáron nem függvénye annak, hogy a szemlélő valamely „jelenben” – az ő saját jelenében – véletlenszerűen éppen milyen helyet foglal el, s nem függ attól sem, hogy neki, mint egy meghatározott kultúra érdekelt tagjának milyen sajátos vonásai vannak; kultúrájának vallási, szellemi, politikai és társadalmi irányvonalai ugyanis tévútra vezetik, amennyiben arra késztetik, hogy a történeti anyagot térben és időben korlátozott perspektívában helyezze el s ezáltal a történést olyan önkényes s a felszínhez tapadó formába préselje bele, amely attól bensőleg idegen.

Aminek eddig híján voltunk: az a távolságtartás a tárggyal szemben. A természethez fűződő viszonyunkban ezt már régen elértük – ezen a területen, igazság szerint, ennek elérése könnyebb is volt. A fizikus oly magától értetődő módon vázolja fel világának mechanikus-oksági képét, mintha ő maga egyáltalában nem volna része annak.

De a történelem formavilágában is lehetséges ugyanez. Ennek mind ez ideig nem voltunk tudatában. A modern történész büszke arra, hogy objektív; ez azonban csak arról árulkodik, hogy még saját előítéleteinek sincs tudatában. Ezért talán elmondhatjuk – s valamikor később ezt el is mondjuk –, hogy mind ez ideig egyetlen valóban fausti stílusú történelemszemlélet sem létezett; olyan történelemszemléletről van szó, amely kellőképpen távolságtartó ahhoz, hogy a világtörténelem összképében a jelent – amely nem több, mint egy a megszámlálhatatlanul sok emberi nemzedék közül – is úgy szemlélje, mint valami végtelenül távoli és végtelenül idegen dolgot, mint olyan időszakaszt, amely épp akkora súllyal esik latba, mint bármely másik; olyan történelemszemléletről van tehát szó, melyet nem hamisít meg semmiféle idegen mérce, nem magára vonatkoztat, s amely kívül rekeszti a kívánalmakat, gondokat s azt a benső, személyes érdekeltséget, amely a gyakorlati élet tartozéka; olyan távolságtartást tehát, amely lehetővé teszi, hogy – Nietzschével szólva, akinél a távolságtartás korántsem volt olyan mértékű, mint amilyen szükséges lett volna − az egész emberi jelenséget roppant távolságból vegyük szemügyre, s olyan átfogó pillantást vessünk a kultúrákra −

beleértve ebbe a miénket is –, mint egy, a látóhatár szélén magasodó hegygerincre.

Újfent szükségessé vált tehát, hogy olyan nagyságrendű tettet vigyenek véghez, amely hasonlatos Kopernikuszéhoz; hogy felszabadítsák a látást a végtelen tér nevében, ahogyan ezt a természettel kapcsolatban a nyugati szellem már régen megtette, mikor is a ptolemaioszi világképet egy korunkra általánosan elfogadottá vált világképpel váltotta fel, kiküszöbölvén ezzel azt, hogy egy adott égitesten levő szemlélő véletlenszerű helye legyen a formameghatározó.

Ugyanilyen módon lehetséges és szükséges az, hogy a világtörténelem is eloldódjék a megfigyelés esetleges helyétől – a mindenkori „újkortól". Nekünk a XIX. század végtelenül gazdagabbnak és fontosabbnak tűnik, mint mondjuk a Krisztus előtti XIX. század, de a Holdat is nagyobbnak látjuk, mint a Jupitert vagy a Szaturnuszt. A fizikus már régen megszabadult a távolság viszonylagosságára vonatkozó előítéletétől, a történész azonban nem. Megengedjük magunknak, hogy a görögök kultúráját – a mi újkorunkhoz viszonyítva – ókornak nevezzük. S a kifinomult, történelmi fejlődésük csúcsán álló egyiptomiaknak, a nagy Tuthmószisz udvarában – egy évezreddel Homérosz előtt –, szintén ókor volt? Azok az események, melyek NyugatEurópa talaján 1500-1800 között játszódtak le, számunkra „a" világtörténelem legfontosabb harmadát jelentik. Az a kínai történész viszont, aki négyezer esztendő kínai történelmét vizsgálja, s ennek alapján ítél, mindezt rövid és szinte jelentéktelen időszaknak látja, s távolról sem ítéli olyan fontosnak, mint a Han-dinasztia évszázadait (Kr. e. 206-tól Kr. u. 220-ig), melyek *az ő* „világtörténelmében" korszakalkotók voltak. Minden ezután következő fejtegetésben az a szándék a meghatározó, hogy a történelmet megszabadítsa a szemlélő személyes előítéletétől, aki a mi esetünkben lényegileg a múlt egy töredékét teszi történelemmé, s kinek célként az jelenik meg, ami – jelenvalóságának esetlegességével együtt – Nyugat-Európában található meg, minden eddig elért és ezután elérendő dolog jelentőségének mércéjéül pedig a pillanatnyilag meglevő eszményeket és érdekeket teszi.

2

Természet és történelemi ily módon tárul fel minden egyes ember előtt az a két, egymással szemben álló végső lehetőség, mely arra való, hogy az őt körülölelő valóságot világképpé rendezze. A valóság annyiban természet, amennyiben minden létrejövetelt a már létrejötthöz rendel hozzá, s annyiban történelem, amennyiben minden létrejöttét a létrejövőhöz igazít. Ha a valóságot *annak „emlékszerű" alakjában szemléljük,* akkor Platón, Rembrandt, Goethe, Beethoven világa tárul fel előttünk, ha pedig *annak jelenvaló-érzéki állapotában kritikailag fogjuk fel,* akkor Parmenidész és Descartes, Kant és Newton világait látjuk magunk előtt. A szó szoros értelmében vett megismerés az az élményaktus, melynek megvalósult eredményét „természetnek" nevezzük. Az, amit megismertünk és a természet – egy és ugyanazon dolog. Mindaz, amit megismertünk – miként a matematikai szám szimbóluma bizonyítja –, egyjelentésű azzal, ami mechanikus módon körülhatárolt, egyszer és mindenkorra helyes, ami tetelszeruen rögzített. A természet mindannak *foglalata,* ami *törvényszerűen szükségszerű.* Csak *természettörvények* léteznek. Ezeket a határokat egyetlen olyan fizikus sem akarja túllépni, aki világosan tudatában van saját rendeltetésének. Az ő feladata az, hogy a teljességet megragadja s mindama törvények jól elrendezett rendszerét megalkossa, melyek *az ő* természetképében lelhetők fel, vagy még inkább: melyek saját természetképét kimerítő módon és maradéktalanul *jelenítik meg.*

Másfelől: a szemlélés – hadd emlékeztessek Goethe szavaira: „A szemlélést élesen el kell választani a nézéstől" − az az élményaktus, amely, *pusztán azáltal, hogy végbemegy, már maga történelem.* Az, amit átélünk – történés, történelem.

Minden történés *egyszeri* és soha vissza nem térő esemény. A *visszafordíthatatlanság* (az „idő") irányának jegyét viseli magán. Az, ami megtörtént mint valami végérvényesen létrejött dolog, úgy áll szemben a létrejövéssel, mint ahogy a megmerevedett dolog az eleven élettel; visszafordíthatatlanul a múlthoz tartozik. Az ennek megfelelő érzés: a világszorongás. Ugyanakkor viszont mindaz, amit megismertünk, *időtlen,* nem múlt-és nem jövőbeli, hanem egyszerűen „fennáll", és huzamos ideig érvényes. Ez a természeti törvényben foglaltak legbensőbb mivoltának sajátossága. A törvény, vagyis az, amit törvénybe foglalnak – *történelemellenes* (antihistorisch). Kizárja a *véletlent.* A természeti

törvények a kivételt nem ismerő s ennélfogva anorganikus szükségszerűség formái. Világossá fog válni az is, hogy a matematika – mint a már létrejött világ számokkal történő elrendezése – miért vonatkozik *mindig* csak a törvényekre és az okságra, s *kizárólag* ezekre.

A létrejövés nem „számszerű". Csak az élettelen számlálható, mérhető és osztható – az eleven legfeljebb csak annyiban, ha eltekintünk annak eleven mivoltától. A tiszta létrejövés, az élet ebben az értelemben határtalan. Túl van az ok és okozat, a törvény és mérték körén. Egyetlen mély és valódi történelemkutatás sem vállalkozik arra, hogy oksági törvényszerűséget kutasson, hiszen ha ezt teszi, akkor még saját lényegével sincs tisztában.

A szemlélet tárgyává tett történelem ugyanakkor nem tiszta létrejövés, hanem egyfajta kép, a szemlélő éberlétéből kisugárzó olyan világforma, melyben a létrejövés *uralkodik* afölött, ami létrejött. Annak a lehetősége, hogy a történelemről valamiféle tudományos ismeretet szerezzünk, azon alapszik, hogy a történelemnek mekkora hányadát teszi ki a létrejött világa; vagyis az ismeretszerzés alapja: a hiány. És minél magasabb e részarány, a történelem annál mechanikusabbnak, ésszerűbbnek, annál inkább kauzálisnak tűnik. A holt és merev dolgok részaránya még az „eleven természet"-ről szóló goethei tanban – vagyis egy, a matematikának teljességgel híján levő világképben – is oly mértékű volt, hogy legalább az előtér tudományos taglalását lehetővé tette. Ha viszont e részarány *nagyon* csökken, akkor a történelemből *csaknem* teljes egészében tiszta létrejövés lesz, s hasonlóképpen a szemlélet is olyan élménnyé változik, amely már csak a *művészi* felfogás különböző fajtáit tűri meg. Dante tudományosan nem tudta volna formába önteni azt, ami mint világsors lelki szemei előtt lebegett, s Goethe sem azt, ami a Faust-vázlatok nagy pillanataiban tárult fel előtte, s éppoly kevéssé Plótinosz és Giordano Bruno; vagyis azokat a meglátásokat, melyek nem kutatások eredményeképpen születtek. S ez a történelem benső formája körül folyó viták legfontosabb oka. Hiába ugyanaz a tárgy s ugyanaz a tényanyag; az egészről minden egyes szemlélőben – saját természetének megfelelően – más *benyomás* alakul ki; olyan benyomás, amely felfoghatatlan és közölhetetlen, ítélésének alapját képezi, s annak személyes színezetet ad. A létrejött dolgok részaránya két ember esetében mindig eltér egymástól, s már pusztán ez elegendő ahhoz, hogy a feladatot és a módszert illetően sohase tudjanak megegyezni. Mindegyik a másikat hibáztatja a világos gondolkodás hiányáért, s mégis ez a valami, melyet e kifejezéssel jellemzünk, s melynek struktúrája fölött

senkinek sincs hatalma, nem rosszabb lét, hanem szükségszerű másféle lét. Ugyanez érvényes a természettudományok mindegyikére.

De tartsuk magunkat a következőkhöz: ha valaki a történelmet *tudományosan* akarja tárgyalni, akkor ebben – legvégső fokon – mindig lesz valamilyen ellentmondás. A valódi tudomány addig terjed, ameddig az „igaz" és a „hamis" fogalmai érvényesek. Ez vonatkozik a matematikára csakúgy, mint az anyagot összegyűjtő, elrendező és átrostáló történeti *előtudományra.* A tulajdonképpeni történeti pillantás azonban, amely csak e ponton *veszi kezdetét,* már a jelentések ama birodalmába tartozik, ahol nem az „igaz" és a „hamis", hanem a „felszínes" és a „mély" a mérvadó szavak. Az igazi fizikus nem mély, hanem „éles elméjű". Csak akkor válhat méllyé, ha elhagyja a munkahipotézisek körét, és a végső dolgok területére merészkedik – ám ebben a pillanatban már ő is metafizikussá vált. A természetet tudományosan kell tárgyalni, a történelmet pedig költőien. Állítólag az öreg Leopold von Ranke mondta egyszer, hogy az igazi történetírást voltaképpen Scott „Quentin Durward" című műve képviseli. S ez igaz is: egy jó történeti munka pozitívuma abban rejlik, hogy az olvasót képessé teszi arra, hogy történelmének saját Walter Scottja legyen.

Másfelől ott, ahol a számok és az egzakt tudás birodalmának kellene uralkodnia, Goethe éppen arra alkalmazta az „eleven természet" elnevezést, ami: tiszta létrejövés és önmegformálódás, s ami ennélfogva, a szó itt megállapított értelmében véve *történelem. Goethe* világa *mindenekelőtt* organizmus, élőlény (Wesen), s érthető, hogy kutatásai még akkor sem irányultak számokra, törvényekre, szabályokba foglalt oksági összefüggésekre s egyáltalában semmiféle feldarabolásra, amikor azok – kívülről nézve – a fizikai szemlélet jegyét viselik magukon; kutatása sokkal inkább a szó legmélyebb értelmében vett morfológia, amivel elkerüli azt a sajátosan nyugati – s az antik szemlélettől olyannyira eltérő – eljárásmódot, hogy mindent az oksági szemléletnek s mérhető kísérletnek vessen alá; ugyanakkor nem engedi meg azt sem, hogy ezek bárhol is hiányozzanak. A földfelszín tanulmányozása nála mindig geológia és sohasem mineralógia (amit ő a holt dolgok tudományának nevezett).

Legyen szabad még egyszer hangsúlyozni: a világfelfogás e két módja között nem húzódnak pontosan megszabott határok. Álljon bármilyen mértékben is ellentétben egymással a létrejövő és a létrejött dolgok világa, legalább ennyire biztos az, hogy a megértés valamennyi fajtájában mindkettő jelen van. A történelmet csak az éli át, aki a természetre és a

történelemre *is* úgy tekint, mint létrejövő, önmagát beteljesítő világra; a természetet csak az ismeri meg, aki mindkettőt úgy bontja részekre, mint ami már létrejött s beteljesült.

Mindegyik emberben, kultúrában s kultúrrétegben benne rejlik valamiféle eredendő hajlam, vonzódás s késztetés arra, hogy – mint a világmegértés eszményét – a két forma egyikét részesítse előnyben. A nyugati ember hajlamai szerint nagymértékben történeti irányultságú;[46] az antik ember viszont korántsem volt az. *Mi* mindazt, ami adott, úgy követjük nyomon, hogy figyelünk a múltra és a jövőre is; az antik ember viszont csak a pontszerű jelent ismerte el létezőnek; számára minden más – mítosz. Zenénk minden egyes taktusában – Palestrinától Wagnerig – jelen van *a létrejövés szimbóluma* is, a görögök viszont minden egyes szobrukban a tiszta jelen képét látták maguk előtt. Egy test ritmusának alapját a részek egyidejű viszonya képezi, egy fúgáét viszont az időbeni lefolyás.

3

Ily módon az *alak* és a *törvény* alapelve úgy jelenik meg előttünk, mint minden világképalkotás két alapeleme. Minél döntőbb módon jelennek meg valamely világképben a természeti vonások, annál korlátlanabb módon érvényesül e világképben a törvény, valamint a szám. Minél tisztábban látjuk a világot örök keletkezésben lévőnek, annál távolabb kerül a számoktól e világ megformálódásának megragadhatatlan teljessége. „Az alak valami mozgékony, létrejövő s tovatűnő dolog. Az alaktan átváltozástan. Valamennyi természetijelnek a metamorfózisról szóló tan a nyitja" – olvashatjuk Goethe hagyatékának valamelyik feljegyzésében. Ily módon már a módszer tekintetében elkülönül egymástól az „egzakt érzéki fantázia" gyakorta idézett goethei tana, amely hagyja, hogy az eleven dolog érintetlenül önmagára hasson,[47] valamint a modern fizika egzakt, ám halált hozó eljárása. A világképet kitevő *többi* elem, a mindig fellelhető maradék, az egzakt természettudományokban kikerülhetetlen *elméletek* és *hipotézisek* alakjában jelenik meg előttünk, melyek szemléleti tartalma mindazt betölti és hordozza, ami merev, szám-és képletszerű; e maradék a történelmi kutatásban *kronológiaként* jelenik meg, azaz úgy, mint egy számháló, amely mindattól, ami létrejön, bensőleg teljességgel idegen, ám e területen furcsamód sohasem érezzük idegenszerűnek; e számháló azután, mint valamiféle évszámokból álló rácsozat vagy statisztika, átszövi és behálózza a történeti formavilágot anélkül, hogy matematikáról egyáltalában szó eshetne. A kronológiai szám az egyszer felbukkanó valóságot jellemzi, míg a matematikai szám az állandóan lehetségest. Az egyik körülírja az alakzatokat, és a megértő tekintet számára kidolgozza az egyes korszakok és tények körvonalait; a történelem *szolgálatában áll. A másik maga a törvény,* amit neki – mármint a számnak – kell rögzítenie; a kutatás végpontja és célja. A kronológiai számot, mint valamely előzetes tudomány eszközét, a legtisztább tudománytól, a matematikától veszik kölcsön; használata során azonban eltekintenek e tulajdonságtól. Gondoljunk csak alaposan bele e két szimbólum különbségébe: 12 x 8 = 96 és 1813. október 18. A számhasználat itt éppúgy különbözik egymástól, mint ahogy a szóhasználat a próza és a költészet esetében.

Még valami másra is fel kell e ponton hívni a figyelmet. Mivel mindig a létrejövés képez, a létrejött világ alapját, s mivel a történelem a világkép rendjét a létrejövés értelmében ábrázolja, ezért a történelem az *eredendő*

világforma, a természet pedig – egy kialakított világmechanizmus értelmében – a *késői,* melyet csak az érett kultúrákban élő emberek tudnak valóban megvalósítani. Ténylegesen az a helyzet, hogy a legkorábbi emberiséget körülvevő sötét, őslélekszerű világ – amiről napjainkban már csak vallásos szokásaik és mítoszaik tanúskodnak –, ez a teljes önkény, az ellenséges démonok és szeszélyes erők által uralt, minden ízében organikus világ egy teljességgel eleven, megragadhatatlan, rejtélyesen hullámzó és kiszámíthatatlan egészet képezett. Nevezhetjük ugyan természetnek, ám ez mégsem a mi természetünk, nem egy tudó szellem által létrehozott merev tükörkép. Ez az ősvilág, mint a réges-rég tovatűnt emberiség egy darabja, már csak a gyermeki lélekben csendül fel, s olykor-olykor a nagy művészekben, egy idegen „természet" közepette, melyet az érett kultúrák városi szellemisége zsarnoki következetességgel épít az egyes ember köré. Ez képezi az alapját annak a felfokozott feszültségnek, amely a tudományos („modern") és művészi („gyakorlatiatlan") világnézet között húzódik, s melyet valamennyi késői kor ismer. A tény ember és a költő sohasem fogja egymást megérteni. Ebben keresendő az oka annak is, hogy a tudományos igénnyel fellépő történeti kutatásokat – melyeknek egyébként mindig meg kellene őrizniük magukban valami gyermekit s álomszerűt, valami goethei elemet – miért fenyegeti rendre az a veszély, hogy a közélet puszta fizikájává válnak, vagyis „materialistává", ahogyan önmagukat gyanútlanul nevezik.

A szó pontos értelmében vett „természet" a valóság birtokbavételének ritkább módja, s a késői kultúrák nagyvárosi embereire korlátozódik, férfias, sőt talán már elaggott forma; a történelem az elfogulatlan, fiatalos – s egyúttal tudattalanabb – módozat, ami viszont az *egész* emberiség sajátja. Legalábbis így áll szemben egymással Arisztotelész és Kant, a szofisták és a darwinisták, a modern fizika és kémia számszerű, titkok híján levő, szétszabdalt és szétszabdalható természete, valamint a Homérosz és az „Eddák", a dór és a gótikus ember által átélt és átérzett, határtalan természet. Minden történetszemlélet lényegének félreismerését jelenti, ha ezt nem vesszük figyelembe. Tulajdonképpen *a történelem a természetes;* az egzakt, mechanikusan elrendezett természet a lélek *művi* alkotása, önnön világával szemben. Ennek ellenére – vagy talán épp emiatt – van az, hogy a modern ember számára a természettudomány könnyű, a történelemszemlélet viszont nehéz.

Olyan rezdülések, melyek a világról alkotott mechanisztikus gondolkodás irányába mutatnak, s melyek teljes egészükben a matematikai lehatárolás, a logikai különbségtétel, a törvény és az okság végállapotába torkollnak, már igen korán felbukkannak. Valamennyi kultúra első évszázadaiban fellelhetők, hol erőtlenül és szórványosan, hol pedig úgy, hogy belemosódnak a vallásos világtudat áradatába. Roger Bacon nevét említem példaként. E tendenciák azonban hamarosan szigorúbb jelleget öltenek; ezek sincsenek híján a parancsolásnak és a kizárólagosságnak, s ez mindarra jellemző, amit a szellem vívott ki magának, és amit az emberi természet részéről állandó fenyegetettség övez. Az egyes embert körülvevő külső világot észrevétlenül átitatja a térbeli-fogalmi birodalma – a fogalmak ugyanis lényegileg tisztán mennyiségi összetevőkből álló számok –, az érzéki élet egyszerű benyomásaira az oksági és számtörvényekre épülő mechanikus összefüggés nyomja rá bélyegét, s végül a természettudományos gondolkodás tartós kényszere oly mértékben uralma alá hajtja a nagyvárosi kultúrember elfogulatlan tudatát – éljen az akár az egyiptomi Thébában vagy Babilonban, Benáreszben, Alexandriában vagy a nyugateurópai világvárosokban –, hogy aligha talál kivetnivalót a filozófiák és az összes tudomány azon előítéletében – mert ez *mégiscsak* előítélet –, mely szerint ez az állapot *magával* az emberi szellemmel egyenlő, s ellentettje, a környező világ *mechanikus* képe pedig éppen *maga a* világ. Olyan logikusok, mint Arisztotelész és Kant, uralkodóvá tették e nézetet, Platón és Goethe azonban cáfolják ezt.

4

A világmegismerés nagy feladata – egyszersmind a magasabb rendű kultúrákban élő ember elemi szükséglete − olyasfajta feladat, amely átitatja az ember személyes létét, s melyről azt gondolja, hogy ezzel önmagának és önnön létének tartozik; nos, kétségtelen, hogy ez a feladat minden egyes esetben ugyanaz, akár tudománynak nevezzük eljárásmódját, akár pedig filozófiának, vagy legyünk akár a legbensőbb bizonyossággal meggyőződve arról, hogy rokonságban áll a művészi alkotással és a vallásos intuícióval, avagy éppenséggel vitassuk ezt; e feladat egy és ugyanazon volta azt jelenti, hogy a maga vegytiszta formájában kell bemutatni a világkép formanyelvét, vagyis azt, ami *előre meghatározza* az egyén éberlétét, s amit – mindaddig, amíg *összehasonlítást* nem tesz – olybá kell vennie, hogy az „a" világgal azonos.

A természet és a történelem között fennálló különbséget figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy e feladat kettős. A világmegismerés mindkét módja a maga saját, a másikétól minden szempontból különböző formanyelvén beszél; egy határozatlan körvonalú világképben – miként a mindennapi tapasztalat mutatja − jócskán egymásra rakódhatnak és összekeveredhetnek, benső egységet azonban sohasem képeznek.

Az irány és a kiterjedés az a két mérvadó ismertetőjegy, melyek révén a történeti és természetszerű világbenyomás különbözik egymástól. Az ember egyáltalában nem képes arra, hogy mindkettőt – egyidejűleg – alkotó módon működtesse. A „távolság" (Ferne) szónak jellegzetes kettős értelme van; a történelemben a *jövőt* jelenti, a természetben pedig a *térbeli távolságot.* Észrevehetjük, hogy a történelmi materialista csaknem szükségszerűen úgy érzékeli az időt, mint matematikai dimenziót. Egy született művész számára – mint ahogy erről valamennyi nép lírája tanúskodik – épp ellenkezőleg, a tájban rejlő távolságok, a felhők, a látóhatár, a lenyugvó nap olyan benyomások, melyek úgyszólván akadálytalanul kapcsolódnak össze valamiféle, az eljövendőt megidéző érzéssel. A görög költő tagadja a jövőt, következésképpen nem látja s nem is énekli meg mindezt. Mivel teljes egészében a jelenhez tartozik, éppilyen maradéktalanul él a közeli bűvkörében is. A természettudós, a szó tulajdonképpeni értelmében vett termékeny észember – legyen az kísérletező, mint Faraday, elméleti ember, mint Galilei vagy számításokkal foglalkozó tudós, mint Newton – egyebet sem talál világában, mint

mindenféle irányt nélkülöző *mennyiségeket,* melyeket megmér, ellenőriz és elrendez. Egyedül a mennyiséget lehet számokkal megragadni, csakis ez a kauzálisán meghatározott; egyedül a mennyiséget lehet fogalmilag hozzáférhetővé tenni és törvényekben rögzíteni. Ebben merül ki minden tiszta természetismeret végső lehetősége. Valamennyi törvény mennyiségi összefüggés, vagy, ahogy a fizikus mondja, minden fizikai folyamat *a térben játszódik le.* E kifejezést – a tény megváltoztatása nélkül -az ókori fizikus az antik, tértagadó világérzés értelmében olyképpen helyesbítené, hogy minden folyamat *„testek között megy végbe”.*

A történeti benyomástól mindaz idegen, ami kvantitatív. Ennek szerve másvalami. A világnak mint természetnek, illetve mint történelemnek megvan a maga *saját* felfogásmódja, amit ismerünk és naponta használunk, anélkül azonban, hogy az ellentétnek egészen mostanáig tudatában lettünk volna. Van *természetmegismerés* és *emberismeret;* beszélhetünk *tudományos tapasztalatról* és *élettapasztalatról.* Kövessék nyomon ezt az ellentétet annak teljes mélységéig, s meg fogják érteni, hogy mire gondolok.

Végső soron a világ fogalmi megragadásának valamennyi módját morfológiának nevezhetjük. *A mechanikus és a kiterjedt világ morfológiáját – vagyis azt a tudományt, amely természeti törvényeket tár fel, és oksági összefüggéseket állapít meg – szisztematikának nevezik. Az organikus világ, a történelem és az élet morfológiáját – vagyis mindazt, ami az irány és a sorsjegyét viseli magán − fiziognomikának nevezik.*

5

Nyugaton a világszemlélet szisztematikus módja a múlt században érte el tetőpontját s haladta meg azt. A fiziognómiai világszemlélet nagy korszaka még ezután következik. Egy évszázadon belül valamennyi tudomány, ami erről a talajról még kisarjadhat, egy minden emberit átfogó, páratlan, roppant méretű fiziognomika részterülete lesz. *Ezt jelenti „a világtörténelem morfológiája”.* Az ember mindegyik tudományban – akár annak célját vesszük alapul, akár pedig tárgykörét – önmagáról beszél. A tudományos tapasztalat nem más, mint szellemi önismeret. Épp ebből a szempontból vizsgáltuk meg az előbb a matematikát, mint a fiziognomika egy fejezetét. Az közömbös volt, hogy az egyes matematikusnak mi a *szándéka.* A tudós mint olyan s eredményei – melyek egy ismerethalmaz tényleges állapotát testesítik meg – nem jönnek számításba. Itt egyesegyedül a matematikus mint ember számít, éspedig úgy, mint egy kultúra *szócsöve;* a matematikus mint ember, kinek tevékenysége részét képezi saját személyes valójának, s kinek tudása és véleménye része saját önkifejezésének, a kultúrán keresztül beszél önmagáról. Mint személyiség, mint szellem – felfedezései, megismerései, alkotásai révén – az illető kultúra fiziognómiájához tartozik.

Mindegyik matematika egy-egy lélek vallomása, amely megjelenik mindenki előtt, s szeme elé tárja mindenkinek ama szám eszméjét, amely éberlétével együtt született, akár egy meghatározott építészet képében jelenik meg – mint Egyiptom esetében –, akár pedig úgy, mint egy tudományos rendszer. Amilyen bizonyos az, hogy szándékos eredménye a történelmi felszínhez tartozik csupán, éppannyira bizonyos az is, hogy tudattalanja, maga a szám s fejlődésének finom íve, melynek során zárt formavilággá épül, a létezés, a vér kifejeződése. Élettörténete, virágzása és hervadása, az a mély kapcsolat, amely őt a képzőművészetekhez, ugyanazon kultúra mítoszaihoz és kultuszaihoz fűzi – nos, mindez a második, történeti jellegű s még manapság is szinte lehetetlennek tartott morfológiához tartozik.

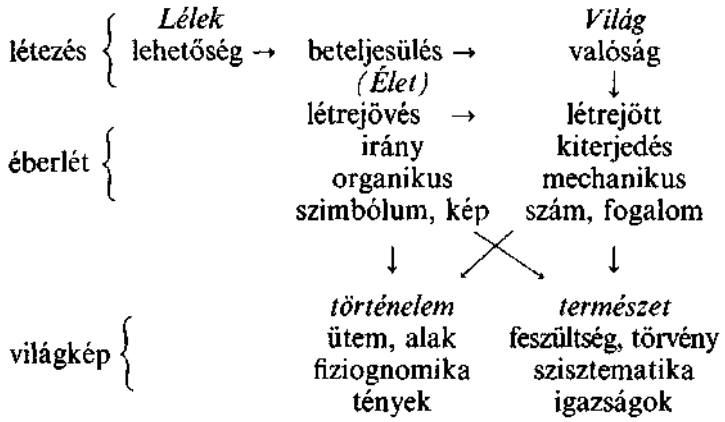
Ennek megfelelően minden történelem látható előterének ugyanaz a jelentősége, mint az egyes ember külső megjelenésének – ilyen dolog a termet, az arckifejezés, a magatartás, a járás, a beszédés írásmód (nem pedig a nyelv, vagy az, amit papírra vetett). Mindez fontos az emberismerő számára. A test, annak minden megnyilvánulásával, mindaz, ami lehatárolt,

létrejött, *mulandó* – a lélek kifejeződése. Emberismerőnek lenni azonban nemcsak ezt jelenti, hanem ama nagy formátumú emberi organizmusok ismeretét is, melyeket kultúráknak nevezek, arculatuk, nyelvük, cselekedeteik megértését – az egyes emberek megértéséhez hasonlatosan.

A leíró, formaalkotó fiziognomika nem más, mint a szellemi világba áttett portré. Don Quijote, Werther, Julien Sorel egy korszak portréi, Faust pedig egy egész kultúráé. A természetkutató – a szisztematika értelmében vett morfológus – csak úgy ismeri a világ ábrázolását, mint utánzandó feladatot. A „természethű" vagy „hasonlóság" szavak teljes mértékben ugyanezt jelentik a festő kézműves számára, aki alapjában véve tisztán matematikai módon lát munkához. Egy rembrandti értelemben vett valódi portré azonban fiziognomika, azaz egy pillanatban megörökített *történelem.* Önarcképeinek sora nem egyéb, mint ízig-vérig goethei önéletrajz, így kellene megírni a nagy kultúrák életrajzát. Az utánzó rész, az adatokkal és évszámokkal foglalkozó szaktörténész munkája csak eszköz, nem pedig cél. A történelem arcvonásait gazdagítja mindaz, amit az ember mind ez ideig személyes lépték alapján tudott csak értékelni, annak alapján ti., hogy valami hasznos-e vagy káros, jó-e vagy rossz, tetszést vált-e ki vagy pedig nemtetszést – tehát az államformák éppúgy, mint a gazdasági formák, a csaták éppúgy, mint a művészetek, a tudományok éppúgy, mint az istenek, a matematika éppúgy, mint a morál. Mindaz, ami egyáltalában *létrejött,* mindaz, ami megjelenik, szimbólum, egy lélek kifejeződése. S mint ilyen, azt akarja, hogy csak az emberismerő szeme előtt tárulkozzék fel, nem kívánja, hogy törvények rabságába vettessék, de követeli, hogy érezzék jelentőségét. S a vizsgálódás így emelkedik fel a végső és legmagasabb rendű bizonyosság szintjére: *„Csak földi példakép, minden mulandó."*

A természet ismeretére ránevelhető az ember, a történelem ismerője viszont *születik.* Egy csapásra megérti az embereket és a tényeket, átlát rajtuk, mégpedig olyan érzés alapján, amelyet nem lehet megtanulni, amely minden szándékos beavatkozás alól kivonja magát, s ereje teljében meglehetősen ritkán jelenik meg. Valamit részekre bontani, meghatározni, elrendezni, az ok és okozat alapján elhatárolni bármikor tudunk. Ez az, amit munkának nevezünk; a másikat viszont alkotásnak hívjuk. Az alak és a törvény, a hasonlat és a fogalom, a szimbólum és a képlet egészen más szervet igényel. Ebben az ellentétben *az élet és a halál,* a születés és a pusztulás viszonya jelenik meg. Az értelem, a rendszer, a fogalom öl, miközben „megismer". A megismert dolgot merev tárggyá változtatja,

amely megmérhető és részekre osztható. A szemlélet viszont átlelkesít; eleven, bensőleg érzett egységbe kebelezi be az egyedit. A költészet és a történelmi kutatás rokon egymással, a számlálás és a megismerés úgyszintén. Azonban – ahogy Hebbel mondja valahol – „a rendszerek nem úgy jönnek létre, hogy megálmodják őket, s a műalkotások sem úgy készülnek, hogy kiszámítják vagy, ami ugyanaz, kigondolják azokat". A művész és a valódi történész maga előtt látja, hogy valami hogyan jön létre. A szemlélet tárgyává tett dolog vonásai alapján újból átéli a létrejövés folyamatát. A szisztematikus viszont – legyen az fizikus, logikus, darwinista vagy pragmatikus történetíró – azt tapasztalja meg, ami már létrejött. Egy művész lelke – csakúgy, mint egy kultúráé – olyasvalami, ami szeretne megvalósulni, olyasmi, ami teljes és tökéletes, egy régi filozófia nyelvén szólva: mikrokozmosz. A szisztematikus s az érzékitől elvonatkoztatott – absztrakt – szellem késői, szűkre szabott és efemer jelenség, s egy-egy kultúra legérettebb állapotának sajátja. Ez a szellem a *városokhoz* kötődik, melyekben az élet egyre jobban összezsúfolódik; ezekben jelenik meg, s velük együtt foszlik semmivé. Antik tudomány csak abban az időszakban volt, amely a VI. századi iónoktól a római korig tartott; antik művészek viszont mindaddig vannak, amíg fennáll az antikvitás. Az alábbi séma szolgáljon az eddigiek megvilágítására:



Ha megpróbáljuk saját magunk számára tisztázni az egység alapelvét, melyből kiindulva mindkét világot felfogjuk, akkor azt találjuk, hogy a matematikailag irányított megismerés teljes egészében arra vonatkozik, ami *állandóan jelen van,* éspedig annál inkább, minél tisztább a megismerés. Arra a természetről alkotott képre, amit a fizikus vesz szemügyre, az jellemző, hogy közvetlenül saját érzékszervei előtt bontakozik ki. Minden természetkutatás leginkább elhallgatott, ám annál szívósabb előfeltételei

közé tartozik, hogy „a” természet minden egyes éberlét számára mindenkor egy és ugyanazon dolgot jelenti. Egy kísérlet egyszer és mindenkorra dönt. Az időt nem tagadják, de ezen a beállítódáson belül eltekintenek tőle. A valódi történelem azonban e tényállás szöges ellentétének éppoly bizonyos érzésén nyugszik. A történelem saját szerveként a benső érzékelés egy nehezen leírható fajtáját előfeltételezi, melynek benyomásai az állandó változás állapotában vannak, s ennélfogva egy időpontban semmiképpen sem összegezhetők. (A fizikusok állítólagos „idő”-felfogásáról később lesz szó.) A történelem képe – legyen szó az emberiségről, az élő szervezetek világáról, a Földről vagy az állócsillagok rendszeréről – nem más, mint *emlékkép.* „Emlékezet”-en jelen esetben egy magasabb rendű állapotot értünk, amely egyáltalában nem sajátja valamennyi éberlétnek, és némelyeknek csak csekély mértékben adatik meg, vagyis a képzelőerőnek egészen sajátos fajtáját, amely az egyes pillanatot *sub specie aeternitatis* láttatja velünk, állandó vonatkozással mindarra, ami elmúlt, s ami ezután jön; az emlékezet mindennemű szemlélődő visszatekintés, önismeret és önvallomás előfeltétele. Ebben az értelemben az antik ember semmiféle emlékezettel nem rendelkezik, s ennélfogva semmiféle történelme sincs, sem önmagában, sem pedig önmaga körül. „A történelem felett senki sem ítélkezhet, hacsak az nem, aki önnönmagában átélte azt” (Goethe). Az antik világtudatban a jelen pillanat minden múltat magába szív. Hasonlítsuk össze a naumburgi székesegyház szobrainak vagy Dürer és Rembrandt alkotásainak fölöttébb „történeti” fej ábrázolásait a hellenisztikus kori alkotások fejábrázolásaival, mondjuk az ismert Szophoklésszoborral! Az előbbiek valamely lélek történetének egészét elmesélik, az utóbbi vonásai szigorúan egy pillanatszerű lét kifejezésére szorítkoznak, s hallgatnak mindarról, ami az életpálya során e léthez vezetett – már ha erről egy hamisítatlan antik ember esetében, aki mindig kész s sohasem készül, egyáltalában beszélni lehet.

6

S most nyílik lehetőség arra, hogy feltárjuk a történelmi formavilág végső elemeit. A világtörténelem képe – amely nagy egészként tárul fel lelki szemeink előtt – először is úgy jelenik meg előttünk, mint megszámlálhatatlanul sok alakzat sorozata, egy végtelen gazdagságban felbukkanó és tovatűnő, kiemelkedő, majd újból elenyésző, ezernyi színben és fényben ragyogó kusza összevisszaság, s olyan esetlegesség, amely a lehető legkötetlenebbnek tűnik. A dolgok lényegébe mélyebben behatoló pillantás azonban e szeszélyes kavargásból tiszta formákat különít el; s e formák – melyek sűrű homályba burkolóznak, s csak nagy nehézségek árán szemlélhetők a maguk kendőzetlen valóságában – minden emberi létrejövés alapjául szolgálnak.

A világ keletkezésének abból az összképéből, amely egymásra tornyosuló, roppant kiterjedésű horizontokat mutat – s melyeket a fausti tekintet fog egybe –, a csillagos ég, a földfelszín, az élőlény és az ember kialakulása közül most csak azt a fölöttébb kicsiny morfológiai egységet vegyük szemügyre, melyet a szó szokványos értelmében „világtörténelem”-nek nevezünk; a magasabb rendű emberiség történelmét, melyet az idős Goethe nem sok figyelemre méltatott, s amely jelenleg mintegy hatezer évet számlál – anélkül, hogy mindeme szempontok benső egyneműségének mély problémájával részletesen foglalkoznánk. Ami mármost e tünékeny formavilágnak értelmet és tartalmat kölcsönöz − s amit mind ez ideig mélyen betemetett a könnyen hozzáférhető „dátumok” és „tények” alig áttekinthető tömkelege –, az nem más, mint *a nagy kultúrák jelensége.* A természet lényegével szemben álló emberi történelem lényege és benső formája csak akkor lesz majd *számunkra* érthető, ha már észrevettük, átéreztük és ki is dolgoztuk ezen ősformák fiziognómiai jelentőségét. Történetfilozófiáról csak ezen be-és kitekintés alapján eshet komoly értelemben szó. Csak ekkor nyílik majd lehetőség arra, hogy minden egyes tényt a történelmi képben helyezzünk el, csak ekkor válik majd lehetségessé, hogy mindegyik gondolatot, művészetet, háborút, személyiséget s korszakot annak szimbolikus tartalma alapján fogjuk fel, s hogy magát a történelmet ne úgy lássuk többé magunk előtt, mint a múltnak a sajátképpeni rendet és a benső szükségszerűséget nélkülöző puszta summáját, hanem úgy, mint egy roppant szigorú felépítésű és tagolódásában a legteljesebb értelmet hordozó organizmust, melynek fejlődésében az az

esetleges jelen, melyben a szemlélő él, semmiféle külön fejezetet nem jelent, s amelyben immáron a jövő sem tűnik többé formátlan és meghatározhatatlan képződménynek.

A kultúrák organizmusok, a világtörténelem pedig ezek összéletrajza. A kínai vagy az antik kultúra roppant történelme morfológiai szempontból a pontos megfelelője az egyes ember, egy állat, fa vagy virág miniatűr történelmének. A fausti pillantás számára ez nem követelmény, hanem egyszerű tapasztalat. Ha meg akarjuk ismerni a mindenütt ismétlődő benső formát, akkor a növények és az állatok összehasonlító morfológiája már régen előkészítette az ehhez szükséges módszert.[48] Az emberiség történelmének egész tartalma belesűríthető az egyes, egymásra következő, egymás mellett felnövő, egymással érintkező, egymást átszínező és elnyomó kultúrák sorsába. S ha e kultúrák formáit − melyek mind ez ideig túlságosan is mélyen rejtőzködtek „az emberiség történelmének" szokványos értelemben tovagördülő felszíne alatt – felsorakoztatjuk a szellem előtt, akkor annak is sikerülnie kell, hogy rábukkanjunk *a* kultúra mindennemű zavaró és jelentéktelen körülménytől mentes ős-formájára, amely – mint formaeszmény – az összes *egyedi* kultúra alapját képezi.

Egy kultúra *eszméjét,* benső lehetőségeinek összességét megkülönböztetem annak a történelem képében való érzéki *megjelenésétől,* mint véghezvitt megvalósulástól. Ez nem más, mint a lélek viszonya az eleven testhez, saját *kifejeződéséhez,* amely szemünk fényvilága előtt ölt konkrét formát. Egy kultúra történelme nem más, mint a benne szunnyadó lehetőség fokozatos megvalósulása. A beteljesedés ugyanazt jelenti, mint a vég. Ily módon viszonyul egymáshoz az apollóni lélek – amit néhányan közülünk talán képesek megérteni és átélni – s annak a valóságban történő kibontakozása, az „antikvitás", melynek a szem és az értelem számára hozzáférhető maradványait a régész, a filológus, az esztéta és a történész kutatja.

A kultúra minden elmúlt és jövőbeni világtörténelem *ősjelensége.* Goethe mély értelmű és kevéssé méltatott gondolatát kell itt alkalmazni – mégpedig annak legpontosabb értelmében – az emberi történelem teljesen megérett, virágkorában elhalt, félig kifejlődött s csírájában elfojtott képződményeire; azt a gondolatot, melyet Goethe az ő „eleven természetében" fedezett fel, s amely morfológiai kutatásainak mindig is alapjául szolgált. Ez a beleélés s nem a szétdarabolás módszere. „A legmagasabb szint, ahová az ember eljuthat, a csodálkozás, s ha az ősjelenség valakit csodálkozásra késztet,

akkor legyen elégedett; ennél magasabbra már nem juthat, s valami Mögöttest már nem szabad keresnie: itt a határ.” Ősjelenségnek azt nevezzük, melyben a létrejövés eszméje a maga tisztaságában tárul szemünk elé. Goethe lelki szemével világosan maga előtt látta az *ősnövény* eszméjét minden egyes véletlenszerűen megszületett vagy egyáltalában lehetséges növény alakjában. Az *ős intermaxillaréra.* vonatkozó vizsgálódásai során *α gerinces állattípus ősjelenségéből* indult ki; más területeken pedig a geológiai rétegződésből, a levélből mint minden növényszerű szerv *ősformájából* vagy a növények átalakulásából mint minden szerves létrejövés ősképéből. „Ugyanazt a törvényt lehet majd alkalmazni az összes többi élőlényre” – írta Nápolyból Herdernek, midőn közölte vele felfedezését. Olyan bepillantás volt ez a dolgokba, melyet Leibniz megértett volna; Darwin évszázada a lehető legtávolabbra esik tőle.

Olyan történetszemlélet azonban még egyáltalában nem létezik, amely teljességgel mentes volna a darwinizmus módszereitől, azaz a szisztematikus s az okság elvén nyugvó természettudománytól. Egy szigorú és világos, saját eszközeinek és határainak teljességgel tudatában levő fiziognomikáról – melynek módszereit még ezután kell felfedezni – még sohasem esett szó. A XX. század nagy feladata abban áll, hogy gondosan tárja fel azon organikus egységek benső felépítését, melyek révén és melyekben megvalósul a világtörténelem, válassza el egymástól a morfológiai szempontból szükségszerűt és lényegit attól, ami véletlenszerű, ragadja meg az események *kifejeződését,* s tegye hozzáférhetővé azt a nyelvet, amely ennek alapjául szolgál.

7

Emberi lények áttekinthetetlen sokasága, parttalan áradat, amely a sötét múlt ölén születik, ott, ahol rendszerező időérzékünk csődöt mond, s ahol a nyugtalan képzelőerő -vagy szorongás – a geológiai földkorszakok képét idézi fel bennünk, avégből, hogy egy soha meg nem oldható rejtélyt bújtasson el mögötte; egy éppoly sötét és időtlen jövőbe belevesző áradat – íme, ez az emberi történelem fausti képének alapzata. Számtalan nemzedék monoton hullámverése mozgatja a tágas felszínt. Ragyogó csíkok áradnak szét; villódzó fények táncolnak, húznak el fölötte, elhomályosítják és zavarossá teszik a tiszta tükörképet, átalakulnak, felvillannak és semmivé foszlanak. Nemzetségeknek, törzseknek, népeknek, fajoknak nevezzük őket; ezek egyesítik a nemzedékek sorát a történelmi felszín korlátozott körén belül. Ha kialszik bennük a formálóerő – mely erő szerfelett különböző, s e képződményeknek eleve olyan időtartamot és képlékenységet szab ki, melyek nagyon különböznek egymástól –, akkor a fiziognómiai, nyelvi s szellemi jegyek is kihunynak, s a jelenség ismét a nemzedékek káoszában oldódik fel. Árják, mongolok, germánok, kelták, parthusok, frankok, karthágóiak, berberek, bantuk – ezek olyan nevek, melyeket e rend fölöttébb különböző képződményeire vonatkoztatunk.

A nagy kultúrák e síkfelület fölött írják le fenséges hullámköreiket. Hirtelen felbukkannak, pompás vonalaikat messzi távolságokra terjesztik ki, tündökölnek, majd semmivé foszlanak, s a víztükör újból magányosan és álomba merülve terül el alant.

Egy kultúra abban a pillanatban születik meg, amikor egy nagy lélek felébred, és kiemelkedik az örökkön gyermeki emberiség őslélekszerű állapotából, amikor a forma, a határolt és a mulandó elválik a formátlantól, határtalantól és maradandótól. Egy pontosan körülhatárolható táj talaján szökken virágba, s úgy beleágyazódik e tájba, mint a növény a földbe. Egy kultúra akkor hal meg, amikor e lélek az összes benne szunnyadó lehetőséget megvalósította népek, nyelvek, vallási tanok, művészetek, államok és tudományok formájában, s ezzel ismét az őslelkiség állapotába tér vissza. Eleven léte azonban, a nagy korszakok ama sorozata, melyek pontos körvonalai a fokozatosan megvalósuló beteljesedést jelölik ki, nem más, mint mélyreható és szenvedélyes küzdelem az eszme fenntartásáért, harc a kaotikus hatalmak ellen kifelé s a tudattalan ellen befelé, melybe tompa morajlás közepette tér vissza. Nemcsak a művész áll harcban az

anyag ellenállásával, nemcsak a művész küzd a benne levő eszme megsemmisülése ellen. Valamennyi kultúra mély szimbolikus, majdhogynem misztikus viszonyban áll a kiterjedt világgal, a térrel, melyben s melynek révén megvalósulásra tör. Mikor eléri célját, s az eszme, a benső lehetőségek teljes gazdagsága beteljesül s megvalósul a külsőben, akkor a kultúra hirtelen *megmerevedik,* elsorvad, vére megalvad, erői megtörnek – *civilizáció* lesz belőle. Ezt érezzük és értjük olyan szavak hallatán, mint „egyiptizmus", „bizantinizmus", „mandarinizmus". S e civilizáció mint valami viharvert faóriás az őserdőben még évszázadokon vagy évezredeken át meresztheti ily módon korhadt ágait az ég felé; ez a helyzet Kínával, Indiával s az iszlám világgal. Látszólagos gazdagságot és fiatalos erőt sugározva így tornyosult a magasba a császárkor antik civilizációjának roppant képződménye, megfosztván a Kelet fiatal arab kultúráját a fénytől és a levegőtől.

Ez az értelme mindennemű *hanyatlásnak* a történelemben -annak a hanyatlásnak, amely mint belső és külső beteljesedés s mint készenlét ott vár mindegyik eleven kultúrára; közülük a legtisztább kontúrokat az mutatja, amelyik mint „az antikvitás alkonya" jelenik meg előttünk, miközben magunkban és magunk körül ma már világosan érezzük annak a – lefolyása és időtartama tekintetében amazzal teljesen megegyező – eseménynek az első jeleit, amely majd a következő évezred első évszázadaiban következik be – „a Nyugat alkonyát".[49]

Mindegyik kultúra ugyanazon életkorokon megy keresztül, mint az egyes ember. Mindegyiknek megvan a maga gyermek-, ifjú-, felnőtt-és aggkora. A román stílus és a gótika hajnalán egy fiatal, bátortalan s sejtelmekkel teli lélek tárulkozik fel. Ez tölti be a fausti tájat a trubadúrok lakta Provence-tól egészen Bernward püspök hildesheimi székesegyházáig. E tájakon tavaszi szél lengedez. „Az önémet építőművészet alkotásaiban egy párját ritkító állapot virágait pillanthatjuk meg – mondja Goethe. – Aki közvetlen közelből szemlél egy ilyen virágot, az csak csodálkozni tud; aki azonban belelát a növény titkos, benső életébe, az erők csörgedezésébe s abba, hogy miként fejlődik ki szép lassan a virág, az egészen más szemmel tekint a dologra, úgy, mint aki tudja, hogy mit lát." Ugyancsak a gyermekkor szól hozzánk – éspedig nagyon is hasonló hangokon – a kora homéroszi dór stílusból, az ókeresztény, azaz kora arab művészetből és a IV. dinasztiával kezdődő egyiptomi Óbirodalom alkotásaiból. Egy mitikus világtudat úgy lép itt harcba mindama sötét és démoni erővel, mely önnönmagában és a

természetben lakozik, mint valami *bűnnel,* éspedig azért, hogy lassanként egy végleg elsajátított és megragadott létezés tiszta fényű kifejeződésének irányába fejlődjön Minél inkább közeledik létezése deléhez egy kultúra, annál férfiasabb, ridegebb, fegyelmezettebb és telítettebb lesz formanyelve, melyet végre magáénak mondhat, annál bizonyosabb lesz önnön erejének átérzésében, s annál világosabbá válnak vonásai. Kezdetben minderre még a homályosság, kuszaság és tapogatózás nyomta rá a bélyegét, mindent egyidejűleg hatott át a gyermeki vágyakozás és a szorongás. Vegyük szemügyre Szászország és Dél-Franciaország román-gót templomkapuinak ornamentikáját, gondoljunk az ókeresztény katakombákra s a Dipülon-stílusban készült vázákra. Amikor viszont a lélek teljes egészében tudatára ébred az érett formálóerőnek – miként ezt a kezdődő Középbirodalom, a Peiszisztratidák, I. Justinianus s az ellenreformáció korszakai mutatják –, akkor a kifejezés minden egyes vonása választékosnak, szigorúnak s mértéktartónak tűnik, s csodálatra méltó könnyedségről és magától értetődőségről tanúskodik. Ekkor bukkannak fel mindenütt a ragyogó beteljesülés pillanatai; ilyen pillanatokban keletkezett III. Amenemhat feje (a taniszi „Hükszosz-szfinx"), a Hagia Sophia boltozata és Tiziano festményei. Még későbbi időszak, az október végi napok szinte fájó édességének szülötte a finom vonalú, szinte törékeny knidoszi Aphrodité, az Erekhtheion Koré-csarnoka, a szaracén kultúra patkóíveinek sok-sok arabeszkje, a drezdai Zwinger, Watteau és Mozart. Végül pedig, a részeire hulló civilizáció aggkorában végsőt lobban a lélek tüze. Az elapadó erő még egyszer nekirugaszkodik – félsikerrel –, hogy valami maradandó alkotást hozzon létre; ez a klasszicizmus, amely egyetlen elhamvadó kultúrától sem idegen; a lélek – a romantika formájában – még egyszer fájdalmasan visszagondol saját gyermekkorára. A legvégén – fáradtan, kelletlenül, hidegen – a létezés örömét is elveszíti, s – miként a római császárkorban – az ezeréves fény birodalmából ismét visszakívánkozik az őslélekszerű misztika homályába, az anyaölbe, a sírba. Ebben rejlik a „második vallásosság" varázsa, ami akkoriban a Mithrasz-, Ízisz-és a napkultusz formájában igézte meg a késő antik embert; ugyanazon kultuszokról van szó, melyeket Keleten, hajdanán – a világban való magányosságának legkorábbi, álomszerű és szorongató tanújeleként − egy épp megszülető lélek itatott át a bensőségesség vadonatúj tartalmával.

8

Amikor egy növény *habitusáról* beszélünk, akkor ezen azt az egyedül reá jellemző jellegzetességet értjük, ami külső megjelenésében, egész mivoltában, fejlődésmenetében s szemünk fényvilágában való megjelenésének időtartamában fejeződik ki, s minek révén minden ízében s létének minden fejlődésszakaszában különbözik az összes többi fajta példányaitól. Én ezt a fiziognómia számára oly fontos fogalmat a történelem nagy organizmusaira alkalmazom, s ennek alapján beszélek az indiai, egyiptomi s antik kultúra, történelem vagy szellemiség habitusáról. Ennek egy meghatározatlan érzése mindig is alapját képezte a *stílus fogalmának,* s most arról van szó, hogy akkor, amikor egy kultúra vallási, tudományos, politikai, társadalmi s gazdasági stílusáról, egyáltalában *egy lélek stílusáról* beszélünk, csak ezt kell megvilágítani és elmélyíteni. A térben létezőnek e habitusa, amely az egyes ember esetében a cselekvésre és a gondolkodásra, a magatartásra és a gondolkodásmódra terjed ki, egész kultúrák esetében a magasabb rendű életmegnyilvánulások teljes körét átfogja, a meghatározott művészeti ágak kiválasztását (körplasztika és freskó a görögöknél, kontrapunkt és olajfestészet Nyugaton), más művészeti ágak határozott kirekesztését (a szobrászatot az araboknál), az ezoterizmus (India) vagy a népszerűség (antikvitás), az élőbeszéd (antikvitás) vagy az írás (Kína, Nyugat) iránti vonzódást éppúgy, mint a szellemi közlésformákat, viseletfajtákat, államberendezkedéseket, közlekedési eszközöket és érintkezési formákat. Az antikvitás valamennyi nagy személyisége önmagában csoportot képez, melynek lelki habitusa élesen különbözik az arab vagy a nyugati csoport valamennyi nagy emberének habitusától. Hasonlítsuk össze antik emberekkel magát Goethét vagy Raffaellót, s rögtön kiderül, hogy Hérakleitosz, Szophoklész, Platón, Alkibiadész, Themisztoklész, Horatius és Tiberius egy másik családba tartozik. Kezdve Hierón Szürakuszaijától egészen a császárkori Rómáig, az összes antik világváros egy és ugyanazon életérzés megtestesülése és szimbóluma, s mint ilyen, alaprajza, utcaképe, magán-és középületeinek nyelve, tereinek, sikátorainak, udvarainak, homlokzatainak típusa, színe, lármája, nyüzsgése, éjszakáinak hangulata alapján élesen különbözik az indiai, arab és nyugati világvárosok csoportjától. A móroktól visszahódított Granadában az arab városok, Bagdad és Kairó lelke még sokáig érezhető volt, miközben a II. Fülöp korabeli Madrid már London és Párizs modern

városképének valamennyi fiziognómiai jegyét magán viseli. Minden efféle különbség mögött mély szimbolika húzódik meg; gondoljunk a nyugati ember vonzódására az egyenes vonalú perspektívák és a nyílegyenes utcák iránt, mint amilyen pl. a Champs-Élysées méltóságteljes vonulata a Louvre-tól kezdve, vagy a Szent Péter-székesegyház előtt található térre; vagy gondoljunk ennek szöges ellentétére, a Via Sacra és a Forum Romanum kusza összevisszaságára és keskenységére s arra az aszimmetrikus és mindennemű perspektívát nélkülöző elrendezésre, amely az Akropolisz részeinek a sajátja. A városépítés – származzék ez akár a homályos ösztönvilágból, mint a gótika esetében, vagy legyen tudatos művelet, mint Nagy Sándor és Napóleon óta – szintén a matematika elvét tükrözi; az egyik esetben a végtelen tér leibnizi, a másikban pedig az egyes testek euklideszi matematikáját.

Az organizmusok egy bizonyos csoportjának habitusához azonban egy meghatározott *élettartam* és meghatározott fejlődési *tempó* is hozzátartozik; a történelem struktúrájának tanából e fogalmaknak sem szabad hiányozniuk. Az antik létezés *taktusa* más volt, mint az egyiptomié vagy az arabé. Azt mondhatjuk, hogy a görög-római szellemre az *andante,* a faustira pedig az *allegro con brio* jellemző. Egy ember, pillangó, tölgyfa vagy fűszál élettartamának fogalmához – az egyéni sors esetlegességeitől teljesen függetlenül – meghatározott érték kapcsolódik. Tíz esztendő valamennyi ember életében közel azonos jelentőségű időszakasz, s a rovarok metamorfózisa az egyes esetekben a napok előre ismert, pontos számához kapcsolódik. A rómaiak a pueritia, adolescentia, Juventus, virilitas és senectus fogalmait egy szinte matematikai pontosságú elképzeléssel társították. Kétségtelen, hogy a jövő biológiája – a darwinizmussal ellentétben s a fajok eredetére vonatkozó kauzális célszerűségi motívumok radikális kizárásával – a fajok és a nemek *előre meghatározott* élettartamát egészen új problémafelvetés kiindulópontjává fogja tenni. Egy nemzedék tartama – bármilyen lényről legyen is szó – szinte misztikus jelentőségű tény. E viszonyok mármost valamennyi magasrendű kultúrára is érvényesek, mégpedig egy mind ez ideig még csak nem is sejtett módon. *Mindegyik kultúra, korai időszak, fellendülés és hanyatlás, s mindegyik kultúra minden egyes bensőleg szükségszerű lépcsőfoka és szakasza meghatározott, mindig azonos időtartammal rendelkezik, melyet mindig egy visszatérő szimbólum nyomatékosít.* Jelen könyvben le kell mondanunk arról, hogy a titkokkal teli összefüggéseknek ezt a világát feltárjuk, azonban

az alábbiak során rendre felbukkanó tények fognak tanúskodni arról, hogy mennyi minden van itt elrejtve. Mit jelent voltaképpen az az ötvenéves periódus, amely a politikai, szellemi s művészi keletkezés ritmusát illetően valamennyi kultúrában feltűnik?[50] Mit jelent valójában a barokk, az ión világ, a nagy matematikák, az attikai szobrászat, a mozaikfestészet, a kontrapunkt és a Galilei-féle mechanika háromszáz éves periódusa? Mit jelent az, hogy mindegyik kultúra *eszményi* élettartama ezer esztendő, míg az egyes ember élete csak „hetven évig tart”?

Ahogy a levelek, virágok, ágak és a termés kifejezői valamely növényi létnek, ugyanez a helyzet a vallási, tudományos, politikai és gazdasági képződményekkel egy kultúra létét illetően. Ahogy Goethe egyénisége olyan különféle megnyilvánulások sorában fejeződik ki, mint amilyen a „Faust”, a „Színtan”, a „Reineke, a róka”, a „Tasso”, a „Werther”, az itáliai utazás, a Friederike iránt érzett szerelme, a „Nyugat-Keleti Díván” és a „Római elégiák”, hasonlóképpen ugyanazt jelentik az antikvitás számára a perzsa háborúk, az attikai tragédia, a polisz, a dionüszoszi elv éppúgy, mint a türannisz, az ión oszlop, Eukleidész geometriája, a római légió, a gladiátorküzdelmek és a „panem et circenses” császárkori elve.

Ebben az értelemben ismétli meg – mégpedig a legmélyebb szükségszerűségtől vezettetve – minden valamennyire is jelentős egyedi létező annak a kultúrának valamennyi korszakát, melyhez tartozik. A benső élet mindannyiunkban ott és úgy ébred öntudatra – azt a döntő pillanatot értve ezen, melytől kezdve az ember énnek tudja magát –, ahogy egykoron az egész kultúra lelke öntudatra ébredt. Gyermekfejjel – álmodozások és gyermekjátékok formájában – mindenki újból átéli a maga gótikus korszakát – a katedrálisokat, a lovagvárakat, hősmondákat, a keresztes hadjáratok *„Dieu le veut”*-jét s az ifjú Parzival lelki szenvedését – éspedig azért, mert valamennyien a Nyugat gyermekei vagyunk. Minden görög ifjú átélte a maga saját homéroszi korszakát és Marathónját. Goethe „Werther”-jében, az ifjúvá válás e képében – melyet a fausti emberek mindegyike ismer, antik azonban egy sem – újból felbukkan a kikelet, Petrarca és a lovagi líra korszaka. Midőn Goethe az „Ős-Faust”-on dolgozott, Parzival volt; mikor befejezte az első részt, Hamlet. Csak a második részben lett belőle XIX. századi világfi, aki érti Byront. Maga az aggkor, a késői hellenizmus rigolyás és terméketlen századai, a fáradt és elfásult értelem „második gyermekkora”, az antikvitás több nagy formátumú, idős emberén tanulmányozható. Euripidész „Bakkháns-nők”-je s Platón „Timaiosz”-a sok

mindent megelőlegez a császárkor életérzéséből, illetve vallási szinkretizmusából. Goethe „Faust”-jának második része s Wagner „Parsifal”-ja pedig már arról árulkodik, hogy *a mi* lelkiségünk milyen formát fog magára ölteni a következő, az *utolsó alkotó* évszázadokban.

A biológia *a szervek homológiájának* azok *morfológiai* egyenértékűségét nevezi, ellentétben az *analógiával,* amely *funkcióik* egyenértékűségére vonatkozik. Ezt a jelentős s következményeit tekintve olyannyira termékeny fogalmat Goethe alkotta meg, s ennek révén jutott el az *ős intermaxillare* felfedezéséhez az emberben; a fogalom szigorú tudományos formába öntését Owen végezte el. Ennek a fogalomnak is helyet adok a történeti módszer területén.

Tudjuk, hogy az emberi koponya minden egyes részének valamennyi gerinces állatnál – egészen a halakig lemenőén – pontosan megfelel egy másik rész, s az is köztudott, hogy a halak melluszonyai és a szárazföldi gerinces állatok lábai, szárnyai és mellső végtagjai homológ szervek, még akkor is, ha ma már a hasonlóság legcsekélyebb jegyét sem viselik magukon. A szárazföldi állatok tüdeje és a halak úszóhó-lyagja *homológ,* a tüdő és a kopoltyú viszont – használatukat illetően – *analóg.*[51] Homológ képződmények például -hogy csak néhányat említsünk – az antik szobrászat és a nyugati hangszeres zene, a IV. dinasztia piramisai és a gótikus székesegyházak, az indiai buddhizmus és a római sztoicizmus (a buddhizmus és a kereszténység *még csak nem is analóg egymással),* a kínai „Hadakozó Fejedelemségek”, a hükszoszok és a pun háborúk, valamint Periklész és az Omajjádok kora, a Rigvéda, Plótinosz és Dante korszaka. A dionüszoszi mozgalom és a reneszánsz homológ, a dionüszoszi mozgalom és a reformáció pedig analóg viszonyban áll egymással. Számunkra – s ezt Nietzsche helyesen érezte meg – „Wagnerben összegződik a modernitás”. *Következésképpen* az antik modernitás esetében is meg kell adni valamit, ami megfelelője ennek; ez a pergamoni művészet. (A kötet elején található táblázatok előzetes fogalmat adnak e szempont termékenységéről.)

A történelmi jelenségek homológiájából azon nyomban teljesen új fogalom adódik. *„Egyidejűnek',* nevezek két történelmi tényt, melyek – mindegyik a maga kultúráján belül – relatíve pontosan ugyanazon a helyen tűnnek fel, és ennek megfelelően pontosan ugyanaz a jelentőségük. Korábban már kimutattuk, hogy az antik és a nyugati matematika fejlődése egymásnak tökéletesen megfelelő utat fut be. Itt tehát Püthagoraszt és Descartes-ot, Arkhütaszt és Laplace-t, Arkhimédészt és Gausst úgy

jellemezhettük volna, mint akik egymással *egyidejűek. Egyidejűleg* megy végbe az ión művészet és a barokk kialakulása. Polügnótosz és Rembrandt, Polükleitosz és Bach *kortársak.* Valamennyi kultúrában egyidejűleg tűnik fel a reformáció, a puritanizmus s mindenekelőtt a civilizáció irányába mutató fordulat. Az antikvitásban ez a korszak Fülöp és Nagy Sándor nevéhez kötődik, Nyugaton ugyanez az esemény a forradalom és Napóleon alakjában lép elénk. Alexandria, Bagdad és Washington ugyanabban az időben épült; az antik pénzek és a mi kettős könyvelésünk, az első türannisz és a *fronde,* Augustus és Si Huang-ti, Hannibál és a világháború egyidejűleg jelenik meg.

Remélem, be fogom majd bizonyítani, hogy a vallás, a művészet, a politika, a társadalom, a gazdaság és a tudomány valamennyi nagy alkotása és formája (az összes kultúrában kivétel nélkül) *egyidejűleg* keletkezik, teljesedik be és hal el; bebizonyítom, hogy ezek bármelyikének benső szerkezete tökéletesen megfelel az összes többinek, s azt is bizonyítani remélem, hogy egy kultúra történeti képében *egyetlen* olyan, mély fiziognómiai jelleget, jelentőséget hordozó jelenség sincs, melynek párját ne lehetne fellelni a többi kultúrában, mégpedig szigorúan jellemző formában és egészen meghatározott helyen. Avégett, hogy két tény homológiáját megértsük, mindenesetre függetlenednünk kell a dolgok csalóka felszínétől; ezen túlmenően szükség van még egy egészen másfajta elmélyülésre is, mint amilyen eddig a történészek körében dívott, akik még álmukban sem gondolhattak volna arra, hogy a protestantizmus a dionüszoszi mozgalomban leli majd fel a maga ellentettjét, s hogy a nyugati angol puritanizmus az arab világban az iszlámnak felel meg.

Ebből a szempontból olyan lehetőség adódik számunkra, amely messze meghaladja minden eddigi történelemkutatás törekvését – ezek ugyanis lényegében arra korlátozódtak, hogy egyetlen sorból álló sémára fűzzék fel a múltat, már amennyire az egyáltalában ismert volt; az említett lehetőség mármost abban áll, hogy a jelent mint a vizsgálódás határát túllépve – a benső forma, tartam, ritmus, értelem és a végeredmény alapján – előre meghatározzuk a nyugati történelem *még* előttünk álló korszakát, s hasonlóképpen, a morfológiai összefüggések alapján rekonstruáljuk a múlt réges-rég tovatűnt és ismeretlen korszakait, sőt egész kultúrákat. (Ez az eljárás bizonyos mértékben hasonlít a paleontológia módszerére, amely manapság képes arra, hogy egy magányos koponyatöredék alapján

tanulságos és biztos adatokat szolgáltasson a csontvázról s arról, hogy a leletdarab melyik konkrét fajhoz tartozik.)

A fiziognómiai taktus alapján korlátlan lehetőség nyílik arra, hogy az ornamentika, az építésés írásmód szétszórt részleteiből, másrészt egyes politikai, gazdasági és vallási jellegű adatokból egész évszázadok történelemképének organikus alapvonásait rekonstruáljuk, s arra is, hogy a művészi formanyelv elemeiből példának okáért a korabeli államformát, a matematikai formákból pedig a megfelelő gazdasági formák jellegzetességét olvassuk le. Ez hamisítatlan goethei eljárás, ami az *ősjelenségről* szóló goethei ideára nyúlik vissza, s az összehasonlító növény-és állattan korlátozott körén belül gyakorta használatos, de soha nem sejtett mértékben a történelem egész területére is kiterjeszthető.

II. SORSESZME ÉS OKSÁGI ELV

9

Jelen gondolatmenet végezetül olyan ellentétre irányítja a figyelmet, amely – úgymond – kulcsot ad az emberiség egyik legősibb és leghatalmasabb problémájához; e probléma csak ennek révén közelíthető meg és – amennyiben a szónak egyáltalában van valami értelme – csak ezáltal tűnik megoldhatónak. A *sorseszme* és az *oksági elv* ellentétéről van szó, arról az ellentétről, melyet mint olyat, annak legmélyebb, világformáló szükségszerűségében mind ez ideig még soha nem ismertek fel.

Aki egyáltalában megérti azt, hogy a lélek mennyiben jellemezhető úgy, mint *egy létező eszméje,* az azt is sejteni fogja, hogy ezáltal milyen közel áll hozzá *valamely sors bizonyossága,* s hogy magát az életet is, melyet én formának (Gestalt) neveztem el – olyan formának, melyben végbemegy a lehetséges megvalósulása –, mennyiben kell úgy felfogni, mint valami egy irányba tartó, minden egyes vonásában megváltoztathatatlan, *sorsszerű* képződményt; e sorsszerűség az ősemberben homályos és félelmetes módon van jelen, míg a magasabb rendű kultúrák emberében tisztán és egy *világnézet* formájában, ami mindenesetre csakis a vallás és a művészet eszközein keresztül közölhető, fogalmak és bizonyítékok révén azonban nem.

Mindegyik fejlett nyelvben van bizonyos számú szó, melyeket mintegy mély titok leng körül; ilyen szó a „sors”, „végzet”, „véletlen”, „rendelés”, „rendeltetés”. Azt, hogy mit érzünk akkor, amikor belemerülünk e szavak értelmébe és csengésébe, soha semmiféle hipotézis, semmilyen tudomány még csak nem is érintheti. Szimbólumok ezek, s nem fogalmak. Itt van a súlypontja annak a világképnek, amit – a világgal mint természettel ellentétben – a világnak mint történelemnek neveztem. A sorseszme élettapasztalatot követel, s nem tudományos tapasztalatot, szemlélőerőt, s nem aprólékos számítgatást, mélységet, s nem éleselméjűséget. Az *anorganikus logikájával,* a megértés, a megértett logikájával ellentétben van *organikus logika* is, ami nem egyéb, mint valamennyi létező ösztönszerű logikája, s oly bizonyos, akárcsak az álmok. A kiterjedés logikájával szemben az iránynak is van logikája. Egyetlen szisztematikus filozófus, egyetlen Arisztotelész vagy Kant sem tudott mit kezdeni vele. Értenek ahhoz, hogy az ítéletről, az észrevevésről, a figyelemről vagy az

emlékezetről beszéljenek, de hallgatnak arról, hogy mi rejlik az olyan szavak mélyén, mint „remény”, „boldogság”, „kétségbeesés”, „bánat”, „odaadás”, „dac”. Aki itt, az eleven világban okokat és következményeket keres, s aki azt hiszi, hogy az élet értelméről szerzett mély és benső bizonyosság ugyanazt jelenti, mint a fatalizmus és a predestináció, az nem is sejti, hogy miről is van itt szó, s az élményt máris összekeverte mindazzal, ami ismert és megismerhető. Az okság az, ami értelemszerű, törvényszerű, kimondható, s ami megértő éberlétünk egészének ismertetőjele. A „sors” szó viszont soha le nem írható benső bizonyosságra utal. Az oksági elv lényegét egy fizikai vagy ismeretkritikai rendszer, számok és fogalmi felbontás révén tesszük világossá; valamely sors eszméjét viszont csak művészként vagyunk képesek közölni, egy arcképen, tragédián s zeneművön keresztül. Az egyik *különbségtételt* – azaz pusztítást – követel, a másik pedig minden ízében *alkotás*. Ekképp viszonyul a sors az élethez, az okság pedig a halálhoz.

A sorseszmében egy lélek világvágyakozása tárul fel, e lélek vágyódása a fény, a felemelkedés, rendeltetésének beteljesítése és megvalósítása felé. A sorseszme egyetlen embertől sem egészen idegen, s csak a késői, gyökértelen, nagyvárosi ember – kiben a tényérzék és a mechanikus gondolkodás hatalma fölébe kerül az eredendő szemlélésének − veszíti azt szem elől, mígnem egy elmélyült órában, a világfelszín összes oksági összefüggését szétmorzsolva, félelmetes pontossággal mégis a szeme elé tárul. A világ ugyanis mint oksági összefüggések rendszere, későn és ritkán jelenik meg, és csakis a magasabb rendű kultúrák energikus intellektusának van a birtokában mint biztos – és bizonyos mértékig művi – szerzemény. Az okság a törvény fogalmával esik egybe. *Csakis* oksági törvények léteznek. Ahogyan azonban az oksági elvben – Kant megállapítása szerint – *a gondolkodó éberlét szükségszerűsége* s *a világ dolgaihoz fűződő viszonyának alapformája* bújik meg, hasonlóképpen a „sors”, „rendelés”, „rendeltetés” szavak *az élet* kikerülhetetlen *szükségszerűségét* fejezik ki. A valódi történelem végzetszerű, de törvényektől mentes. Sejthetjük a jövőt, s akad is pillantás, amely mélyen behatol annak titkaiba, de előre nem számíthatjuk ki. A fiziognómiai taktus, mellyel valamely arcról egy egész életet s egy adott korszak képéről egész népek jövendő sorsát olvassuk le – mégpedig akaratlanul és „rendszer” nélkül –, végtelenül távol marad mindennemű „ok”-tól és „okozat”-tól.

Aki a szeme előtt feltáruló fényvilágot nem fiziognómiai, hanem szisztematikus módon észleli, s azt az *oksági* tapasztalatok eszközének segítségével szellemileg sajátítja el, az a végén szükségképpen azt fogja hinni, hogy az ok és az okozat perspektívájából kiindulva – azaz mindennemű titok és benső irányítottság nélkül – minden eleven dolgot megért. Aki azonban, mint Goethe – s mint minden ember, éberlétének legtöbb pillanatában –, hagyja, hogy a környező világ csak az érzékeire hasson, s e benyomás teljességét *magában foglalja,* aki a létrejött valóságot létrejövőnek érzi, s – azzal, hogy egyszerűen *nem* gondol utána – felfedi az okság merev világmaszkját, nos, annak az idő hirtelen nem lesz többé rejtély, nem lesz többé fogalom, „forma" s dimenzió, hanem olyasvalami, ami bensőleg bizonyos – maga a sors; az idő irányítottsága, *visszafordíthatatlansága* s elevensége úgy jelenik meg előtte, mint a történelmi világszempont értelme. *Sors és okság úgy viszonyul egymáshoz, mint az idő és a tér.*

Ezek szerint a két *lehetséges* világképben, a történelemben és a természetben, *minden létrejövés fiziognómiájában* és *minden létrejött dolog rendszerében* a sors *vagy* az okság dominál. Közöttük ugyanaz a különbség, ami egy életérzés és egy megismerésmód között. Mindegyikük kiindulópontját képezi egy *tökéletes és önmagában zárt* – jóllehet nem *egyedüli* – világnak.

A létrejövés azonban alapjául szolgál mindannak, ami létrejött; ennélfogva egy sors bensőséges és biztos *érzése* éppúgy alapja az ok és az okozat *megismerésének.* Az okság – ha szabad így kifejeznünk magunkat – nem más, mint létrejött, organikus jellegét vesztett, az értelem formáiba merevedett sors. Maga a sors – mely fölött az összes ésszerű világkonstrukció megalkotója, mint pl. Kant, hallgatólagosan átsiklott, mégpedig azért, mert az életből *kivont* alapfogalmaikkal még csak a közelébe sem tudtak jutni az életnek – minden fogalmilag megragadott természeten túl és azon kívül helyezkedik el. De mint őseredeti tényező, csak ő tudja felruházni az ok és okozat holt és merev elvét azzal a történeti-eleven lehetőséggel, hogy az – a magasan fejlett kultúrákban – egy zsarnoki gondolkodás formájaként és foglalataként jelenjen meg. A démokritoszi módszer kialakulásának *feltétele* az antik lélek megléte, a newtoninak pedig a faustié. Nagyon is elképzelhető, hogy mindkét kultúra fennmaradt volna saját veretű természettudomány nélkül, azonban e két rendszer a szóban forgó kultúrák háttere nélkül elképzelhetetlen.

E helyütt újból tapasztalatot szerzünk arról, hogy a létrejövés és a létrejött dolgok világa, az irány és a kiterjedés milyen értelemben feltételezi egymást, illetve rendelődik alá egymásnak, attól függően, hogy történeti vagy természeti szempontból „fogjuk fel a világot". Ha a „történelem" a világ birtokbavételének azt a módját jelenti, melyben mindaz, ami létrejött, a létrejövés folyamatába illeszkedik bele, akkor ez a helyzet a természetkutatás eredményeivel kapcsolatban is. S valóban, a történész számára csak *a fizika története* létezik. A sors műve az, hogy az oxigén, a Neptunus, a gravitáció és a színképelemzés felfedezése épp ebben a sorrendben és a megfelelő időben következett be. A sors műve az, hogy a flogisztonelmélet, a fény hullámelmélete s a kinetikus gázelmélet bizonyos megfigyelések értelmezéseként *egyáltalában* létrejöttek – úgy ti., mint néhány alkotó szellem legszemélyesebb meggyőződése –, jóllehet más -"igaz" vagy „hamis" – elméletek éppúgy létrejöhettek volna. S az, hogy ez a nézet eltűnt, amaz pedig az egész fizikai világképet meghatározott irányba terelte, ismét csak a sors műve és egy erőteljes személyiség benyomásának az eredménye. Maga a született fizikus is egy probléma sorsáról s egy felfedezés történetéről beszél. Megfordítva: ha „természet"-en olyan felfogásmódot értünk, amely azt szeretné, hogy a létrejött világ úgymond ésszerűen bekebelezze a létrejövést – s éppígy a merev kiterjedés az eleven irányt –, akkor a történelem a legjobb esetben is csak úgy jelenhet meg, mint az ismeretelmélet egyik fejezete, s valóban, Kant így is fogta volna fel, ha – ami még jellemzőbb – ismeretelméleti rendszeréből nem felejtette volna ki teljes egészében. Számára -mint minden született szisztematikus számára – a természet *a* világgal volt egyenlő; amikor az időről beszél, anélkül hogy figyelemre méltatná annak *irányát* és visszafordíthatatlanságát, ez arról tanúskodik, hogy valójában a természetről beszél, anélkül hogy sejtelme volna egy másik világ, a történelmi világ lehetőségéről – ami *az ő számára* talán valóban lehetetlenség volt.

Az okságnak azonban az égvilágon semmi köze sincs az időhöz. Ez a kijelentés a mai világban – kantianusok egész raja előtt, akik még azt sem tudják, hogy mennyire azok − párját ritkító paradoxonként hat. Mindazonáltal a „hogyan?", illetve a „mikor?" és a „meddig?" kérdése a nyugati fizika valamennyi formulájában *lényegszerűen* megkülönböztethető. Ha a dolog mélyébe pillantunk, az oksági összefüggés szigorúan arra korlátozódik, *hogy* valami történik, s nem pedig arra, hogy

mikor történik. Az „okozat” szükségképpen együtt kell hogy tételeződjön az „ok”-kal. A köztük levő *távolság* más rendbe tartozik, magában az értelemben, mint az élet egyik vonásában rejlik, s nem abban, amit megértettünk. A kiterjedt világ lényegében foglaltatik az irány felülmúlása. A tér *ellentmond az időnek, jóllehet ez utóbbi-mint valami mélyebb – megelőzi azt, és annak alapját képezi.* Ugyanilyen elsőbbségre tart igényt a sors is. Először a sors eszméje van meg bennünk, s a szorongásból megszületett oksági elv – mint az éberlét arra irányuló próbálkozása, hogy az elkerülhetetlen véget, a halált az érzéki világon belül igézze meg s győzze le – csak később, *vele ellentétben* alakul ki; az életszorongás ezen keresztül próbál meg védekezni a sors ellen, amennyiben ez a sors akarata ellenére *egy másik világot alapoz meg.* Azzal, hogy az ok és okozat hálóját kiveti a világ érzéki felszínére, megalkotja a *létet,* az időtlen tartam meggyőző képét, melyet a tiszta gondolkodás teljes pátosza övez. E tendencia húzódik meg „a tudás hatalom” érzésének mélyén, amely valamennyi érett kultúrában jól ismert dolog. S ezen a sors fölötti hatalmat értik. Az elvont tudós, a természetkutató, a rendszeralkotó gondolkodó – kinek egész szellemi létezése az oksági elven alapul – nem egyéb, mint a sors hatalmaival, a felfoghatatlannal szembeni tudattalan *gyűlölet* késői jelensége. A „tiszta ész” minden rajta kívüli lehetőséget tagad. E pontot illetően a szigorú gondolkodás örök viszályban áll a nagy művészettel. Az egyik lázad, a másik odaadó híve lesz. Egy olyan ember, mint Kant, Beethovennel szemben mindig éppúgy fölényben fogja érezni magát, mint egy felnőtt a gyermekkel szemben, de ez Beethovent nem fogja megakadályozni abban, hogy úgy tekintsen „A tiszta ész kritikájá”-ra, mint valamiféle szegényes világszemléletre, s elutasítsa azt. A *teleológia* téves fogalma, az értelmetlenség netovábbja a tiszta tudományon belül, voltaképpen nem más, mint kísérlet arra, hogy egy fordított kauzalitás mechanisztikus elvén keresztül minden természetszerű megismerés *eleven* tartalmát – s ezzel magát az életet is – magához hasonlítsa; a megismeréshez ugyanis hozzátartozik egy megismerő is, s ha e gondolkodás *tartalma* a „természet”, akkor a gondolkodás aktusa a történelem. A teleológia a sorseszme karikatúrája. Amit Dante *rendeltetésnek* érez, az a tudósnál egy élet *céljává* változik. Ez a darwinizmus – vagyis valamennyi civilizáció közül a legelvontabb, nagyvárosi-intellektuális világfelfogás –, valamint az *ugyanabból* a gyökérből táplálkozó, minden organikus és sorsszerű képződményt

hasonlóképpen elpusztító materialista történelemfelfogás legsajátabb és legmélyebb tendenciája. Éppen ezért az okság morfológiai összetevője – *alapelv,* a sorsé viszont *eszme,* amely nem „ismerhető meg", nem írható le, nem definiálható, hanem csak érezhető és bensőleg átélhető dolog, amit az ember vagy sohasem fog fel, vagy pedig teljességgel bizonyos benne, mint a történelem hajnalán élt ember, s azok a valóban jelentős emberek is – hívők, szeretők, művészek, költők –, akik a későbbiek során születtek.

Ily módon a sors úgy jelenik meg, mint az *ősjelenség tulajdonképpeni létmódja,* melyben a szemlélő előtt a létrejövés eleven eszméje a maga közvetlenségében bontakozik ki. így a sorseszme a történelem egész világképét uralja, miközben az okság – amely a *tárgyak* létmódja és az, ami az érzéki világot egymástól világosan különböző és lehatárolt *dolgokká, tulajdonságokká* és *viszonyokká* formálja –, mint a megértés formája, ennek *alter egóját,* a világot mint természetet hatja át és uralja.

Az a kérdés azonban, hogy meddig is terjed voltaképpen az oksági összefüggések érvényességi köre valamely természetképen belül – vagy, ami ugyanaz, e természetkép sorsának a kérdése – még az eddigieknél is sokkal nehezebb lesz akkor, ha arra a belátásra jutunk, hogy a történelem hajnalán élő ember – s a gyermek – számára még egyáltalában nem létezik olyan külvilág, amely kauzális szempontból tökéletesen rendezett, s hogy mi, egy késői kor szülöttei − kiknek éberléte roppant erejű, s a nyelv köszörűkövén élesített gondolkodás hatalma alatt áll –, a legfeszültebb figyelem pillanataiban is – vagyis azokban a kivételes pillanatokban, amikor valóban, szigorúan fizikális értelemben véve „felfogunk" – legfeljebb csak *állíthatjuk* azt, hogy ez az oksági rend – az ilyen pillanatoktól eltekintve – valóban benne foglaltatik a bennünket körülvevő valóságban. Ezt a valóságot, „az istenség eleven ruháját" éber tudatunkkal akaratlanul, s egy mély, az élet forrásaihoz lenyúló tapasztalat alapján, *fiziognómiailag* fogjuk fel. A *szisztematikus* vonások nem egyebek, mint egy, az *érzékelésből* kiemelkedő megértés kifejeződései; ezek segítségével vetjük alá azt a képzetkört, amely minden korra és valamennyi emberre jellemző, a saját magunk által rendszerezett természet pillanatnyi képének. E rend módja azonban, melynek történelme van, s melybe a legcsekélyebb mértékben sem tudunk beleavatkozni, nem egy ok okozata, hanem maga sors.

10

A vágyakozás ősérzéséből és ennek a sorseszmében való megvilágításából kiindulva válik mármost hozzáférhetővé az *idő problémája,* melynek tartalmát – már amennyire az érintkezik jelen könyv témakörével – röviden körül kell írni. Az idő *szóval* mindig valami fölöttébb személyes dolgot idézünk fel, olyasvalamit, amit kezdetben úgy jellemeztünk, mint ami a *sajátunk,* amennyiben vele kapcsolatban benső bizonyossággal azt éreztük, hogy ellentéte annak, ami *idegenszerű,* ellentéte mindannak, ami az egyedi lényre az érzéki élet benyomásai révén s benyomásaiban hat. Az olyan szavak, mint „saját", „sors", „idő" felcserélhetők egymással.

Az idő problémáját – csakúgy, mint a sorsét – tökéletes értetlenséggel tárgyalta az összes olyan gondolkodó, aki vizsgálódásai során a létrejött világ szisztematizálására szorítkozott. Kant híres elmélete egy árva szót sem ejt az *irányulás* jegyéről. S az erről való megnyilvánulásokat még csak nem is hiányolták. De az idő mint időköz, irány nélkül – egyáltalában mi az? Mindaz, ami eleven – s itt csak ismételhetjük magunkat – *„élettel",* irányulással, ösztönökkel, akarással s a vágyakozással legmélyebb rokonságban levő *mozgékonysággal* rendelkezik, mely utóbbinak a legcsekélyebb köze sincs a fizikusok „mozgásához". Az, ami eleven, oszthatatlan és visszafordíthatatlan, egyszeri, megismételhetetlen s lefolyása mechanikus módon teljességgel meghatározhatatlan; mindez a sors lényegszerűségéhez tartozik. Az „idő" pedig – vagyis az, amit a szó hallatán valóban *érzünk,* s amit a zene és a költészet jobban ki tud fejezni, mint a szó és a próza – a holt térrel ellentétben ezzel az *organikus* lényegi vonással rendelkezik. Ezzel azonban semmivé foszlik az a Kant és mindenki más által hangoztatott lehetőség, mely szerint *a tér mellett* az időt is alávethetjük hasonló ismeretkritikai megfontolásnak. A tér − *fogalom;* az idő viszont puszta szó, hangszimbólum valami felfoghatatlan jelzésére, melyet teljesen félreértünk, ha azzal próbálkozunk, hogy – éppúgy, mint a fogalmat – tudományosan vizsgáljuk. Már maga az „irány" szó is – ami egyébként semmilyen más szóval nem helyettesíthető – alkalmas arra, hogy optikai tartalma révén tévútra vigyen bennünket. Bizonyíték erre a fizika vektorfogalma.

Az ősembernek az „idő" szó az égvilágon semmit sem jelenthet. Ő úgy él, hogy nincs semmi, amivel szembesülnie kellene. Sajátja az idő, de

semmit sem *tud* róla. Az éberlét állapotában valamennyien *csak* a térnek vagyunk tudatában, az időnek azonban nem. A tér „van” – mármint érzéki világunkban és érzéki világunkkal együtt, éspedig úgy, mint önkiterjedés, mindaddig, amíg álom-és ösztönszerűen, szemlélődve, „bölcsen” mintegy magunknak élünk; a szó szoros értelmében vett térként pedig a feszült figyelem pillanataiban létezik. „Az idő” ezzel szemben *felfedezés,* amit csakis a gondolkodás során érünk el; képzetként és fogalomként teremtjük, s csak sokkal később kezdjük sejteni, hogy – ameddig élünk – mi magunk *vagyunk az idő)*[52] Csak a fejlett kultúrák világmegértése – amely a „természet” mechanizáló befolyása alatt áll – vázolja fel – mégpedig szigorúan megszervezett térbeliség, mérhetőség és fogalmi megragadhatóság tudatától vezérelve – a térszerűség képét, az idő *fantomját,*[53] melynek ki kell elégítenie e tudat amaz igényét, hogy mindent megragadjon, megmérjen s kauzálisán rendszerezzen. S ez a kultúrák mindegyikében igen korán felmerülő ösztön – a létezés elveszített ártatlanságának jegye – túllép az eredendő életérzés körén, s megteremti azt, amit valamennyi kultúrnyelv időnek nevez, s ami a városi szellem számára teljességgel *anorganikus,* éppannyira félrevezető, mint amennyire közismert nagysággá változott. Ha azonban a kiterjedés, a határ és az okság egymással azonos jegyei nem jelentenek egyebet, mint azt, hogy saját lelkiségünk révén megigézzük és rabigába hajtjuk az idegen hatalmakat – Goethe beszél egy helyen „az értelemnek megfelelő rend alapelvéről, melyet magunkban hordozunk, s melyet, mint saját hatalmunk pecsétjét, mindarra szeretnénk ráütni, aminek valamilyen köze van hozzánk” –, s ha, továbbmenve, minden törvény bilincs, melyet a világszorongás helyez a fenyegetően előrenyomuló érzéki világra, vagyis minden törvény az élet alapvető önvédelméből táplálkozik, nos, akkor a tudatos idő koncepciója, mint egy térszerű elképzelés ezen összefüggés keretén belül, nem más, mint ugyanennek az önvédelemnek egy későbbi aktusa, arra irányuló próbálkozás, hogy *a fogalom* ereje révén oldja fel a gyötrő benső rejtélyt, amely mintegy megkétszerezett gyötrelmet okoz az uralomra jutott értelemnek, melynek ellentmond. Ama szellemi folyamat mélyén, melynek során valamit a mérték és a törvény fennhatósága alá s ezek formavilágába kényszerítenek, mindig valamilyen rafinált gyűlölet húzódik meg. Azzal, hogy az élőt mintegy belevonjuk a térbe – amely élettelen, s mindent élettelenné tesz – egyúttal *meg is öljük* azt. A születéssel együtt a halál, a beteljesedéssel együtt a vég is adott. Amikor a nő megfogan, valami *meghal*

benne, s annak a nemek közötti örök gyűlöletnek, ami a világszorongásból születik, itt az eredete. A férfi nemzés közben – nagyon mély értelemben – pusztít is egyúttal; a test nemzés révén pusztít az érzéki s az ember a „megismerés" által a szellemi világban. A „megismerés" szó még Luthernél is megőrzi a nemzés mellékértelmét. Az életért való *tudással* együtt, mely tudás az állatoktól idegen, a halálért való tudás is olyan hatalommá növekedett, amely az egész emberi éberlétet uralja. Az idő *képe* a valóságot mulandó dologgá változtatta.

Már a puszta *név* megalkotása: idő – példátlan felszabadulást jelentett. Az, hogy valamit a nevén nevezünk, azt jelenti, hogy egyúttal hatalmat is gyakorlunk fölötte; ez lényeges részét képezi az ősember varázsló praktikáinak. Ellenségünknek erejét vesszük vagy megöljük őt azáltal, hogy nevét bizonyos mágikus eljárásoknak vetjük alá. A világszorongás e legkorábbi kifejeződéséből valamennyi szisztematikus filozófiában fennmaradt valami; s ez e filozófiák abbéli igyekezetében érhető tetten, hogy a felfoghatatlantól, a szellemet messze felülmúló hatalmaktól fogalmak vagy, ha másként nem megy, puszta nevek révén szabaduljanak meg. Ha valamit „abszolutumnak" nevezünk, máris fölényben érezzük magunkat vele szemben. A „filozófia", a bölcsesség *szeretete* legmélyebb alapját tekintve nem más, mint védekezés a felfoghatatlan ellen. Amit megnevezünk, fogalmilag megragadunk s megmérünk, az uralmunk alatt álló, merev dologgá, „tabu"-vá változott. Újfent emlékeztessünk rá: „A tudás hatalom." Ebben rejlik az idealista és realista világnézet közötti különbség gyökere, ami megfelel a „scheu" szó kettős jelentésének. Némelyek a félelemmel elegyes tiszteletből jönnek a világra, mások a hozzáférhetetlentől való iszonyodásból. Egyesek szemlélődnek, mások pedig azt akarják, hogy mindent leigázzanak, mechanizáljanak és semlegesítsenek. Platón és Goethe alázattal viselik el a titkot, Arisztotelész és Kant viszont fel akarja tárni és meg akarja semmisíteni azt. Arra a mögöttes értelemre, amely ott húzódik minden realizmus mögött, az időproblematika szolgáltatja a legmélyrehatóbb példát. Az idő félelmetes mivoltát, az életet magát kell itt megigézni s a fogalmiság mágiája révén feloldani.

Az, amit az időről a „tudományos" filozófia, pszichológia és fizika mondott – vagyis az az állítólagos válasz, melyet egy olyan kérdésre adtak, amit nem lett volna szabad feltenni, s amely úgy hangzik, hogy voltaképpen *mi* is az idő (was nämlich die Zeit „ist") – sohasem magát a titkot érintette,

hanem csupán annak térben megformált, azt *helyettesítő* fantomjára vonatkozott, melyben az irány elevenségének s sorsszerű jellegének helyébe valamely időköz bensővé tett képe kerül; s legyen bármilyen bensőséges is ez a kép, mégiscsak mechanikus, mérhető, részekre osztható és visszafordítható képmása marad annak, ami valójában leképezhetetlen; egy idő, amely matematikailag olyan formákban fejezhető ki, mint $\sqrt{t}$, t^2, $-t$, s amely a nulla nagyságú idő vagy negatív idők feltételezését legalábbis nem zárja ki.[54] Kétségtelen, hogy e területen az élet, a sors, az eleven, *történelmi* idő kérdése egyáltalában nem kerül szóba; itt merőben gondolati, magától az érzéki élettől elvonatkoztatott jelrendszerről van szó. Vegyünk egy tetszés szerinti filozófiai vagy fizikai traktátust, s az „idő" terminust helyettesítsük a „sors" szóval; ekkor fogjuk majd hirtelen megérezni azt, hogy milyen eltévelyedésekhez vezet az az értelem, amely – a nyelv révén – eloldódott az érzéki benyomásoktól, s hogy milyen lehetetlenség a „tér és az idő" együtteséről beszélni. Amit nem élünk át s nem érzünk, hanem csak *elgondolunk,* az szükségképpen *téries* jelleget ölt magára. Ezzel magyarázható, hogy a „múlt" és a „jövő" titkoktól övezett s a messzeségbe hívó hangszimbólumaival egyetlen szisztematikus filozófus sem tudott mit kezdeni. Kantnak az időről szóló fejtegetéseiben „múlt" és „jövő" egyáltalában nem fordul elő. Az sem világos, hogy milyen viszonyban kellene állniuk azzal, amit Kant vizsgál. Csak ezáltal válik lehetővé az, hogy „a tér és az idő" mint *ugyanazon rend* nagyságai a kölcsönös funkcionális függőség viszonyába lépjenek; különös világossággal mutatja ezt a négydimenziós vektoranalízis.[55] A mechanikát már Lagrange minden további nélkül négydimenziós geometriának nevezte (1813), s maga a *tempus absolutum sive duratio* óvatos newtoni fogalma sem vonja ki magát ama *gondolati szükségszerűség* alól, hogy az elevenséget puszta kiterjedéssé változtassa. Az ókori filozófiában az idő jellemzésére csak egyetlenegy mélyre hatoló és tiszteletet érdemlő helyet találtam, mégpedig Szent Ágostonnál (Conf. XI, 14): *Si nemo ex me quer at, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.*

Ha korunk nyugati filozófusai azt a fordulatot használják – egyébként valamennyien ezt teszik –, hogy a dolgok éppúgy benne vannak *az időben,* mint ahogy a térben, s hogy ezeken „kívül" semmi sem „gondolható el", akkor pusztán egy második, másfajta térszerűséget helyeznek a tér szokványos felfogása mellé; olyan ez, mintha azt mondanánk, hogy a remény és az elektromosság képezi a világmindenség két erejét. Kantnak –

midőn a szemlélet „két formájáról” beszélt – nem lett volna szabad megfeledkeznie arról, hogy a térről kényelmesen értekezhetünk tudományos módon − még akkor is, ha a szó szokványos értelmében véve nem *magyarázzuk meg,* hogy mi húzódik meg a tudományosan lehetséges mögött –, ugyanakkor teljességgel kudarcot vallunk akkor, ha ugyanebben a stílusban az időről elmélkedünk. „A tiszta ész kritikája” és a „Prolegomenák” olvasója észre fogja venni, hogy Kant meggyőző bizonyítékot hoz fel a tér és a geometria összefüggésének alátámasztására, viszont gondosan elkerüli azt, hogy ugyanezt tegye az idő és az aritmetika vonatkozásában. Itt megmarad a puszta *állításnál,* s a fogalmak állandóan ismételt analógiája úgymond eltitkolja azt a hiányt, melynek *kitölthetetlensége* nyilvánvalóvá tette volna sémájának tarthatatlan elemeit. A „hol”-lal és a „hogyan”-nal szemben a „mikor” egy önmagáért való világot képez; ez az a különbség, amely elválasztja egymástól a fizikát és a metafizikát. A tér, tárgy, szám, fogalom, okság fogalma oly szorosan összefonódik egymással, hogy – miként azt számtalan elhibázott rendszer bizonyítja − lehetetlen egyiküket a többitől függetlenül vizsgálni. A mechanika a mindenkori logika képmása és megfordítva. A gondolkodás képe – melynek szerkezetét a pszichológia írja le – pontos mása a tér világának, úgy, ahogyan azt a kortárs fizika tárgyalja. A fogalmak és a dolgok, az előfeltételek és az okok, a következtetések és a folyamatok ez elképzelés szerint oly tökéletesen fedik egymást, hogy a gondolkodási „folyamat” közvetlen grafikai és táblázatszerű – azaz *térbeli* – ábrázolásának vonzereje – gondoljunk csak Kant és Arisztotelész kategóriatáblázatára – épp az elvont gondolkodót újból és újból hatalmába kerítette. Ahol hiányzik a séma, ott a filozófia is hiányzik – ez valamennyi céhbeli szisztematikus filozófus be nem vallott előítélete a „szemlélődők”-ről, kikkel szemben bensőleg nagy fölényben érzik magukat. Ezért nevezte Kant a platóni gondolkodási stílust ingerülten „a bőbeszédű fecsegés művészetének”, s a katedrafilozófus ezért hallgat még ma is Goethe bölcseletéről. Az összes logikai művelet *lerajzolható;* valamennyi rendszer a gondolatokkal való bánásmód *geometriai* formája. Ezért nincs helye az időnek valamely „rendszerben”, vagy ha igen, akkor az idő a rendszer metódusának esik áldozatul.

Ezzel azt a széles körben elterjedt félreértést is megcáfoltuk, amely felszínes kapcsolatot létesít az idő és az aritmetika, illetve a tér és a geometria között; ez olyan tévedés, melybe Kantnak nem lett volna szabad

beleesnie, még akkor sem, ha egyébként Schopenhauertől – a matematika iránti érzéketlensége folytán – aligha várható bármi egyéb. Mivel a *számlálás* eleven *aktusa* kétségkívül valamilyen viszonyban áll az idővel, ezért az ember mindig összekeverte a számot az idővel. A számlálás azonban éppoly kevéssé szám, mint amennyire rajzolás a rajz. A számlálás és a rajzolás – létrejövés, a számok és az alakzatok viszont létrejött dolgok. Kant és a többiek az egyik esetben az eleven aktust (a számlálást) tartották szem előtt, a másikban pedig annak eredményét (a kész alakzat viszonyait). Az egyik azonban az élet és az idő területéhez tartozik, a másik pedig a kiterjedés és az okság szférájához. Az, hogy én *egyáltalában* számolok, az organikus logika részét képezi, az pedig, hogy *mit* számolok, az anorganikus logikáét. A matematika egésze – vagyis népszerűen szólva az aritmetika és a geometria – a *hogyan?* és a *mi?* kérdésére válaszol, vagyis arra a kérdésre, ami a dolgok *természetes* rendjére irányul. Ezzel szöges ellentétben áll az a kérdés, amely a dolgokkal kapcsolatban a *mikor?*-ra irányul; ez a kitüntetetten *történeti* kérdés, amely a sorsra, a jövőre s a múltra irányul. Mindez benne rejlik az *időszámítás* szóban, amit a naiv ember minden kétértelműség nélkül tökéletesen megért.

Az aritmetika és a geometria között nincs semmiféle ellentét.[56] Mint ahogy erre az első fejezetben már elég részletesen utaltunk, a szám valamennyi fajtája – legyen szó akár egy eukleidészi nagyságról, akár pedig egy analitikus függvényről – teljes egészében a kiterjedt és a létrejött szférájához tartozik; s a két terület – mármint az aritmetika és a geometria – közül vajon melyikhez kellene tartoznia a ciklometrikus függvényeknek, a binominális tételnek, a riemanni síkoknak és a csoportelméletnek? Kant sémáját Euler és d'Alembert már azelőtt megcáfolta, mielőtt azt egyáltalán felállíthatta volna, s csak az utána következő filozófusoknak koruk matematikájában való járatlansága vezethetett oda -szöges ellentétben Descartes-tal, Pascallal és Leibnizcel, akik *saját* koruk matematikáját saját maguk filozófiájának mélységeiből alkották meg –, hogy az idő és az aritmetika közötti viszonyról vallott elfogulatlan nézetet alig vonták kétségbe és továbbörökítették. A létrejövés birodalma azonban a matematika egyetlenegy területével sem érintkezik. Még Newton azon mélyen megalapozott meggyőződése sem tartható fenn – azé a Newtoné, kinek személyében egy tehetséges filozófus rejtőzik –, mely szerint ő a differenciálszámítás (fluxiószámítás) elvének kimondásával egyúttal a létrejövés – vagyis az idő – problémájának is közvetlen közelébe került –

egyébként sokkal elegánsabb formában, mint amilyen Kanté –, bár még ma is vannak követői ennek a newtoni meggyőződésnek. Newton fluxióelméletének létrejöttében döntő szerepet játszott a metafizikai mozgásprobléma. Mióta azonban Weierstrass bebizonyította, hogy vannak olyan folytonos függvények, melyek csak részben vagy pedig egyáltalában nem differenciálhatók, egyszer és mindenkorra befellegzett annak a valaha is véghezvitt legalaposabb kísérletnek, hogy az idő problémáját matematikailag közelítsék meg.

11

Az idő fogalma ellentettje a tér fogalmának, hasonlóan ahhoz, ahogyan a gondolkodással ellentétben először nem a tény, hanem az élet fogalma alakult ki, a halállal ellentétben pedig úgyszintén nem a tény, hanem a keletkezés, a nemzés fogalma. Ez minden éberlét lényegében mélyen benne gyökerezik. Ahogy egy érzéki benyomást csak akkor veszünk észre, amikor az elüt egy másiktól, hasonlóképpen mindennemű megértés – mint tulajdonképpeni kritikai tevékenység – csak azáltal válik lehetségessé, hogy valamely új fogalom egy már meglevőnek ellenpólusát képezi, vagy pedig oly módon, hogy egy benső ellentéttől feszülő fogalompár bizonyos értelemben a szétválás révén lesz csak valóságos. Kétségtelen s már régóta gyanítják, hogy az összes ős-szó -jelöljenek azok dolgokat vagy tulajdonságokat – párosával keletkezett. De később – sőt még ma is – az a helyzet, hogy mindegyik új szó egy másik visszfényeként kapja meg tartalmát. A nyelv által irányított megértés, amely képtelen arra, hogy a sors benső bizonyosságát beleillessze saját formavilágába, a térből alkotta meg „az időt", mint annak ellentettjét. Máskülönben sem a szó, sem pedig annak tartalma nem állna a rendelkezésünkre. S e képzési mód következményeképpen a kiterjedés antik módon felfogott formájából egy sajátosan antik időfogalom sarjadt ki, ez éppen úgy különbözik az indiai, kínai és nyugati időfogalomtól, mint ahogy a tér antik fogalma a többi kultúra térfelfogásától.

Az a kérdés viszont, hogy meddig is terjed voltaképpen az oksági összefüggések érvényességi köre valamely természetképen belül – vagy, ami ugyanaz, e természetkép sorsának a kérdése – még az eddigieknél is sokkal nehezebb lesz akkor, ha arra a belátásra jutunk, hogy a történelem hajnalán élő ember – s a gyermek – számára még egyáltalában nem létezik semmiféle, kauzális szempontból tökéletesen rendezett külvilág, s hogy mi, egy késői kor szülöttei − kiknek éberléte roppant erejű, s a nyelv köszörűkövén élesített gondolkodás hatalma alatt áll –, a legfeszültebb figyelem pillanataiban is – vagyis azokban a kivételes pillanatokban, amikor valóban, szigorúan fizikális értelemben véve „felfogunk" – legfeljebb csak *állíthatjuk,* hogy ez az oksági rend – az ilyen pillanatoktól eltekintve – valóban benne foglaltatik a bennünket körülvevő valóságban. Ezt a valóságot, „az istenség eleven ruháját" éber tudatunkkal akaratlanul s mély, az élet forrásaihoz lenyúló tapasztalat alapján, *fiziognómiailag* fogjuk

fel. A *szisztematikus* vonások nem egyebek, mint egy, *a. jelenvaló érzékelésből* kiemelkedő megértés kifejeződései; ezek segítségével vetjük alá azt a képzetkört, amely minden korra és valamennyi emberre jellemző, a saját magunk által rendszerezett természet pillanatnyi képének. E rend mikéntje azonban, melynek történelme van, s melybe a legcsekélyebb mértékben sem tudunk beleavatkozni, nem egy ok okozata, hanem maga a sors.

Ebből eredően valamely művészi forma fogalma – ami hasonlóképpen „ellentett fogalom" – csak akkor jött létre, amikor az ember tudatára ébredt a műalkotások „tartalmának", vagyis akkor, amikor megszűnt az, hogy a művészet expresszív nyelvezete – hatásaival együtt – mint valami egészen természetes és magától értetődő tünemény álljon előttünk, mint ahogy a piramisok építőinek, a mükénéi erődök és a kora gótikus székesegyházak építésének időszakában még kétségkívül ez volt a helyzet. Az ember hirtelen felfigyel a művek létrehozására. Az értő tekintet számára csak ekkor válik el egymástól az a kauzális és sorsszerű oldal, ami minden eleven művészet sajátja.

Minden olyan műben, amely az *egész* embert s a létezés *teljes* értelmét tárja elénk, szorosan egymás mellett helyezkedik el a szorongás és a vágyakozás: mégpedig kétféle módon. A szorongáshoz s az oksághoz tartozik a művészet ún. „tabuoldalának" egésze; az a motívumkincs, amit a szigorú iskolákban s a hosszú kézművesképzés során alakítottak ki, gondosan óvtak s híven továbbhagyományoztak, mindaz, ami fogalmi, megtanulható és *számszerű,* a szín, a vonal, hang, szerkezet s a rend minden *logikája,* vagyis minden egyes tehetséges mester és mindegyik nagy korszak „anyanyelve". A másik oldal – ami úgy áll szemben a „tabuival, mint ahogy az irányított a kiterjedttel, illetve ahogy egy művészet fejlődése és sorsa formanyelvének alapjaival és következményeivel – a „zseni" alakjában jelenik meg előttünk, azaz úgy, mint a minden ízében személyes formálóerőben, az alkotó szenvedélyben, mélységben és teljességben *egyedi* művész – ellentétben mindazzal, ami a forma puszta elsajátításán alapul –, s ezen túlmenően úgy, mint egy adott faj túláradása, melytől egész művészeti ágak fellendülése vagy lehanyatlása függ; ez a „totemoldal" az oka annak, hogy – hiába minden esztétika – a művészetnek nincsenek időtlen és egyedül igaz módozatai, hanem csak *művészettörténet* van, melyhez – csakúgy, mint mindahhoz, ami eleven – a visszafordíthatatlanság jegye tartozik.

Ezért van az, hogy valamennyi kultúra magától értetődő korai művészete a nagy formátumú építészet; ez az a művészet, amely az összes többi közül a leginkább matematikai, az egyetlen olyan a művészetek között, amely magával az idegen, szorongással telített s közvetlenül kiterjedt anyaggal, a *kővel* dolgozik, csak lépésről lépésre adja át kitüntetett helyét a világiasabb formaeszközökkel rendelkező szobrászat, festészet és zenei kompozíció külön-külön megjelenő – és urbánus – művészeti ágainak. Michelangelo, aki a világszorongás állandó lidércnyomásától a Nyugat valamennyi nagy művésze közül talán a legsúlyosabban szenvedett, a reneszánsznak egyetlen olyan nagy mestere volt, ki az építészet hatásától soha nem tudta magát függetleníteni. Sőt még festeni is úgy festett, mintha a színfelület kő volna, vagyis valamiféle létrejött, megmerevedett, egyszóval *gyűlöletes* dolog. Michelangelo munkamódszere voltaképpen elkeseredett harc volt a kozmosz ellenséges hatalmaival, melyek az anyag alakjában szálltak vele *szembe;* Leonardo, a vágyakozó esetében viszont a színek úgy hatnak, mint a lelkiség szabadon vállalt megtestesülései. Azonban a nagy építőművészet minden egyes problémájában könyörtelen oksági logika – sőt matematika – fejeződik ki, legyen szó akár *a hordozó és a teher eukleidészi* viszonyáról az antik oszloprendben, akár pedig *az erő és a tömeg* dinamikus viszonyáról a gótikus boltozatok „analitikusan” kialakított támaszrendszerében. A kiterjedt világ e logikájának teljes summázatát az építőcéhek hagyománya foglalja magában, amely mindkét helyen létezett, s mely nélkül az egyiptomi építészet sem gondolható el; mindegyik kultúra hajnalán kifejlődik e hagyomány, s rendszerint a késői időszak során foszlik semmivé. Az irány és a sors szimbolikája azonban túl van a nagy művészetek mindennemű „technikáján”, s a formális esztétika alapján aligha közelíthető meg. Ez a szimbolika rejlik például az antik és a nyugati tragédia mindig is érzett, ám világosan soha meg nem magyarázott ellentétének (nem magyarázta ezt meg sem Lessing, sem Hebbel) vagy az óegyiptomi reliefek jelenetsorának s egyáltalán az egyiptomi szobrok, szfinxek és templomcsarnokok *sorozatszerű* elrendezésének mélyén; továbbá az anyag kiválasztásában – s nem annak feldolgozásában –, kezdve a legkeményebb diorittól egészen a legpuhább fáig, aszerint, hogy igenlik vagy pedig tagadják-e a jövőt; s ugyanez rejlik az egyes művészetek előbukkanásában és tovatűnésében – nem pedig azok formanyelvében –, az arabeszk győzelmében a kora keresztény időszak képzőművészetével szemben, a barokk olajfestészet visszafejlődésében a kamarazenével

szemben s az egyiptomi, kínai és antik szobrászat egymástól oly igen eltérő szándékában. Mindez nem a „lehetséges”, hanem a „szükséges” birodalmához tartozik, s ennélfogva az idő problémájához – vagyis ahhoz a problémához, amely *kizárólag* a történelem talaján maradva aligha tárható fel -nem a matematika és az elvont gondolkodás ad kulcsot, hanem a nagy művészetek, melyek testvérei a velük egykorú vallásoknak.

12

Abból az értelemből kiindulva, amit az eddigiek során a kultúrának és a sorsnak adtunk – az előbbit ősjelenségként, az utóbbit pedig a létezés organikus logikájaként fogtuk fel –, az következik, hogy mindegyik kultúrának szükségképpen kell hogy legyen *saját* sorseszméje, sőt e következmény már abban az érzésben benne foglaltatik, hogy az összes nagy kultúra voltaképpen nem egyéb, mint egy egyedi s egyedülálló lélek megvalósulása és formája. Az, amit mi végzetnek, véletlennek, gondviselésnek, sorsnak nevezünk, s amit az antik ember a „nemesis", „ananké", „tükhé" és „fátum", az arab pedig a „kiszmet" szóval illet, s mások ismét másnak neveznek; amit egy idegen esetében senki sem tud egészen pontosan átérezni – mivel annak élete épp az ő *saját* eszméjének kifejeződése –, s ami nem adható vissza szavakkal – nos, mindezt a léleknek épp ez az egyedülálló, soha nem ismétlődő felfogása jeleníti meg, vagyis az, ami önmaga számára mindenkinek teljességgel bizonyos.

A sorseszme antik felfogását *eukleidészinek* bátorkodom nevezni. Valójában Oidipusz érzéki-valóságos *személye,* „empirikus én"-je, jobban mondva σωμα-ja az, amit üldöz és gyötör a sors. Oidipusz arról panaszkodik,[57] hogy Kreón bajt hozott a *testére,* s hogy az orákulum az ő *testére* utalt.[58] Aiszkhülosz pedig az „Áldozatvivők"-ben (704) úgy beszél Agamemnónról, mint „a hajók nagy fejedelmének, a királynak testéről". A matematikusok többször is ugyanezt a szót használják idomaik megnevezésére. Lear király sorsa viszont, ami – hogy ebben az esetben is a megfelelő számvilágra emlékeztessek – *analitikus* sors, teljes egészében olyan viszonylatok függvénye, melyek sejtelmesek és bensők. Az apaság eszméje bukkan fel; a drámát légies és túlvilági eredetű szálak szövik át, melyeket a második, kontrapunktikusan kidolgozott tragédia – Gloster házában – fölöttébb különös módon világít meg. Lear végső soron puszta név, középpontja valamiféle határtalannak. A sorsnak *ez* a felfogása „infinitezimális", végtelen térbe s végtelen időkbe nyúló; egyáltalában nem érinti a testi, eukleidészi létezést, hanem *csakis* a lelket. Az elborul L elméjű király a bolond és a koldus között, vihartól vert pusztaságban – ez a Laokoón-csoport ellentéte; ez a szenvedés fausti módja, szemben az apollónival. Szophoklész egy Laokoón-drámát is írt; bizonyosak lehetünk abban, hogy a *tisztán lelki szenvedésről* nem esett benne szó. Antigoné testként száll a sírba, mivel eltemette bátyja testét. Elég csak Aiasz és

Philoktétész nevét megemlíteni, mellettük pedig Homburg hercegéét és Goethe Tassóját, hogy érezzük azt a különbséget, ami a nagyság és az arány között húzódik, s ami a művészi alkotás mélységeibe nyúlik.

Ezzel egy más összefüggés felé közeledünk, melynek szimbolikus jelentősége nagy. Ha a nyugati *drámát jellemdrámának* nevezzük, akkor az antik drámát a *helyzetdráma* névvel kellene illetnünk. Ezzel azt hangsúlyozzuk, hogy mit is érez voltaképpen élete alapformájának az az ember, aki e két kultúrában él, s hogy ennélfogva mit is tesz kérdésessé a tragédia és a sors. Ha azt mondjuk, hogy az élet iránya *visszafordíthatatlan,* s ha elmélyedünk a „túl késő" szó félelmet ébresztő értelmében, mely azt jelzi, hogy a jelen egy tovaszálló darabja áldozatául esik az *örök* múltnak, nos, akkor a legvégső alapját érezzük meg minden tragikus fordulatnak. Voltaképpen az *idő* a tragikus; s az egyes kultúrák az idő átérzett értelme alapján különböznek egymástól. A nagy formátumú tragédia éppen ezért csak abban a kettőben fejlődött ki, amelyik a legszenvedélyesebben igenelte, illetve tagadta az időt. így áll előttünk a *pillanat* antik s az *egész életpályák fejlődését* átfogó nyugati tragédia; ilyennek érezte önmagát egy történelmietlen s egy szélsőségesen történelmi lélek. A mi tragédiánk *a létrejövés kérlelhetetlen logikájának* érzéséből eredt. *A görög az alogikust, a pillanat vak véletlenét érezte.* Lear király élete mintegy belülről halad a katasztrófa felé; Oidipusz király viszont váratlanul sodródik bele egy külső szituációba. S csak most értjük meg, hogy a nyugati drámával egy időben miért virágzott fel s vált később semmivé a portréművészet hatalmas vonulata, vagyis egy történelmi és életrajzi jellegű művészet, melynek csúcspontját Rembrandt jelenti; s most értjük meg azt is, hogy a klasszikus kori Görögországban, az attikai színház virágkora idején ugyanezt a művészetet *éppen ezért* a legszigorúbban tiltották; gondoljunk arra, hogy képszerűén ábrázoló szobrokat tilos volt fogadalmi ajándékként bemutatni, vagy pedig arra, hogy – alópekéi Démétriosztól kezdve (400 körül) – az idealizáló portréművészet egy bátortalan fajtája épp akkoriban merészkedett porondra, amikor az úgynevezett „középső komédia" felszínes társadalmi színművei háttérbe szorították a nagy tragédiát. Az összes görög szobor alapjában véve ugyanazt a maszkot viseli, mint amilyet a színészek Dionüszosz színházában. Mindegyik a *szomatikus* magatartásokat és helyzeteket jeleníti meg, mégpedig a lehető legszigorúbb elképzelés alapján. Fiziognómiai szempontból *némák,* testi mivoltukban pedig *szükségképpen meztelenek.* Azokat a jellegzetes fejábrázolásokat, melyek

meghatározott, konkrét egyéneket életszerűen mintáznak, csak a hellenizmus hozta divatba. S e ponton ismét a két, ennek megfelelő számvilágra emlékeztetnék, melyek közül az egyik úgyszólván kézzelfogható eredményeket számít ki, a másik pedig morfológiai vizsgálatnak veti alá azokat a jellegzetességeket, melyek a függvények és az egyenletek között fennálló viszonyok csoportjaira, sőt egyáltalában az azonos rendű formaelemekre jellemzők, s mint *ilyeneket* törvényekben rögzítik.

13

A jelen történelem átélésének képessége, valamint az a mód, hogy ki hogyan éli át e történelmet – s mindenekelőtt *saját* létezését – egyénenként változik.

Valamennyi kultúrában kialakul a legteljesebb mértékben egyedi látásmódja annak, hogy miként tekint a világra mint *természetre,* s hogyan ismeri meg azt, vagy, másként szólva, mindegyik kultúra sajátos, egyedi színezetű természettel rendelkezik, amit pontosan ugyanabban a formában egyetlen másféle ember sem vallhat a magáénak. De ennél még sokkal fokozottabb mértékben érvényes az, hogy a történelem mindegyik kultúrában s azon belül – csekélyebb mérvű eltérésekkel – minden egyes emberben egy, az adott kultúrának teljes egészében megfelelő formát ölt, melynek képében és stílusában az illető közvetlenül szemléli, érzi és átéli a létrejövés általános és személyes, benső és külső, világtörténelmi és életrajzi vetületét. így például a nyugati embernek az önéletrajzhoz való vonzódása – ami a fülbe gyónás szimbólumában már a gótikus korban megkapó formában lép elénk – teljességgel idegen az ókoriaktól. NyugatEurópa végsőkig kifinomult történelmi tudata ellentétben áll annak indiai, szinte álomszerű tudattalanságával. S mi volt valójában az, amit a mágikus ember – az őskeresztényektől kezdve egészen az iszlám gondolkodókig – maga előtt látott, amikor kimondta azt a szót, hogy „világtörténelem”? De ha már az is nagy nehézségekbe ütközik, hogy pontos képet alkossunk arról, mit is jelent mások számára a természet s a kauzálisán rendezett környező világ – jóllehet ebben a sajátos módon megismerhető valóság közvetlenül rendszerré egységesül –, akkor teljességgel lehetetlennek bizonyul az, hogy saját lelki képességeinkkel tökéletesen birtokba vegyük idegen kultúrák történelmi világlátását, a létrejövés egészen másfajta alkatú lelkekből megformálódó képét. Mindig maradni fog egy hozzáférhetetlen reziduum, ami annál nagyobb lesz, minél alacsonyabb szintű a hozzá tartozó történelmi ösztön, a fiziognómiai taktus és a személyes emberismeret. Mégis *e* feladat megoldása képezi minden mélyebb világmegértés előfeltételét. A másokat övező történelmi világ *része az ő lényegüknek,* s senkit sem értünk meg, ha nem ismerjük az illető időérzékét, a sorsról alkotott eszméjét s azt a stílust és tudati fokot, amely benső életének sajátja. S amihez itt, a közvetlen megnyilvánulások révén nem lehet hozzáférni, azt a külső kultúra szimbolikájából kell kiragadnunk.

Ily módon válik hozzáférhetővé az, ami önmagában megragadhatatlan, s ez adja meg valamely kultúra történelmi stílusának s az ehhez tartozó nagy időszimbólumoknak felbecsülhetetlen értékét. Ezen fogalmi szempontból mind ez ideig még alig feldolgozott jelek példájaként már említettük az *órát,* a magasan fejlett kultúrák produktumát, ami annál titokzatosabb, minél többet töprengünk róla. Az antik ember megtanult óra nélkül élni – s nyilvánvalóan nem minden szándék nélkül; a napszakokat – Augustus koráig s jóval azon túl is – az egyes testek árnyékának hossza alapján mérte,[59] jóllehet az egyiptomi és babiloni lélek még régebbi világaiban – egy szigorú időszámítással összefüggésben, a múltat és a jövőt mélyen figyelembe véve – állandóan használtak nap-és víziórákat.[60] Az eukleidészi, kapcsolatok híján levő, pontszerű antik létezés teljességgel bezárkózott a pillanatszerű jelenbe. Semmi sem emlékeztette a múltra s az eljövendőre. A vérbeli antik ember éppúgy híján van az *archeológiának,* mint az *asztrológiának,* ami nem más, mint az előbbi *lelki fordítottja.* Az antik orákulumok és szibillák éppoly kevéssé akartak a távoli jövőbe kémlelni, mint az etruszk-római haruspexek és augurok, hanem pusztán az *egyedi, közvetlenül előttük álló esetre* vonatkozóan kívántak útmutatást adni. S éppoly kevéssé lehet egy, a mindennapi tudatot átható időszámításról beszélni, mivel az *olimpiászok* sorának nyilvántartása pusztán irodalmi segédeszköz volt. Nem arról van szó, hogy egy naptár jó-e vagy sem, hanem arról, hogy azt ki használja, s hogy a nemzet élete eszerint folyik-e vagy sem. Az antik városokban semmi sem emlékeztet az időtartamra, az elmúlt vagy az eljövendő időre, nyoma sincs a kegyelettel gondozott romoknak, színét sem látjuk olyan építményeknek, melyeket a még meg sem született nemzedékek számára gondoltak volna ki, s nyoma sincs annak, hogy – a technikai nehézségek ellenére – jelentőségteljes és jelentést hordozó anyagokat választanának ki. A dórok figyelemre se méltatták a kőépítkezés mükénéi technikáját, s építőanyagként ismét a fát és az agyagot használták, annak ellenére, hogy előttük álltak a mükénéi és az egyiptomi példák, s hogy földjük bővében volt a legjobb minőségű kőzeteknek. A dór stílus voltaképpen a fa stílusa. Az olümpiai Héraiónban Pauszaniasz korában még lehetett látni az utolsó, fából készült oszlopot, amit még nem váltottak fel kőoszloppal. Az antik lélekben nem lelhető fel a történelem tulajdonképpeni szerve, az *emlékezet;* emlékezetről itt abban az értelemben van szó, ami jelen könyvben állandó előfeltételként szerepel, vagyis egy olyan képességről, ami mindig jelenvalóként őrzi magában a

személyes – mögötte pedig a nemzeti és a világtörténelmi – múlt[61] képét, valamint a saját és *nem csak* saját benső élet menetét. Itt nem beszélhetünk semmiféle „idő”-ről. A történelemre visszatekintő ember közvetlenül saját jelene mögött olyan hátteret lát, amely időbeni és benső történeti szempontból már nem rendezett; Thuküdidész esetében a perzsa háborúk, Tacitus számára pedig a Gracchusok korának zavargásai jelentik azt a hátteret,[34] s ugyanez érvényes a nagy római nemzetségekre is, melyeknek hagyománya a regényes kereteken alig lép túl – gondoljunk Caesar gyilkosára, Brutusra s Brutusnak azon szilárd hitére, mellyel híres elődjéhez kötődött. Caesar naptárreformja szinte úgy is jellemezhető, mint az antik életérzés alóli függetlenedés aktusa; Caesar azonban arra is gondolt, hogy lemond Rómáról, s hogy a városállamot egy dinasztikus – vagyis az *időbeni tartósság* szimbóluma alá rendelt – birodalommá alakítja át, középpontban Alexandriával, ahonnan naptárja is származik. Meggyilkolása olybá vehető, mint a poliszban s az „Urbs Romá”-ban megtestesülő, az időtartammal szemben ellenséges életérzés utolsó fellobbanása. Az emberek akkoriban még minden egyes órát s minden egyes napot önmagáért éltek meg. Ez egyaránt érvényes az egyes görögre és rómaira, a városra, a nemzetre és az egész kultúrára. Ennek az eukleidészi, a *testet* s a *jelent* istenítő világérzésnek végső, pompázatos megnyilvánulása az az erőteljes és vérbő fényűzés s azok az udvari orgiák és cirkuszi küzdelmek Nero és Caligula idején, melyeket Tacitus, azaz egy vérbeli római írt le – s csakis ezt! –, miközben tekintetbe sem vette, szóra sem méltatta azt a csendes fejlődést, ami a nagy kiterjedésű provinciák életében ment végbe. S ehhez hasonlóan az indiaiaknak sem volt órájuk s *ennélfogva* történelmük, emlékezetük, no meg gondjuk sem; az általuk vallott nirvána kifejeződik abban is, hogy mindennemű időszámítás hiányzik. Az, amit mi, kiváltképpen történelmi hajlamú emberek, indiai történelemnek nevezünk, úgy ment végbe, hogy a legcsekélyebb mértékben sem volt tudatában önmagának. Az indiai kultúrának a „Védák”-tól egészen Buddháig tartó évezrede úgy hat ránk, miképp az alvó ember mozgolódásai; itt az élet *valóban* álom volt. Ettől az indiai létezésmódtól semmi sem áll távolabb, mint a nyugati kultúra „évezred”-fogalma. Sohasem volt az ember ennél éberebb és tudatosabb, még magában a Csou-kori „kortárs” Kínában sem, melyben pedig magasan fejlett érzék alakult ki az egyes korok és korszakok iránt; sohasem érezték át mélyebben az időt, s sohasem élték át teljesebb tudatossággal annak irányát és végzetes mozgalmasságát. *NyugatEurópa történelme akart,*

Indiáé pedig megesett sors. Az antik létezésben az évek semmilyen szerepet sem játszanak, az indiaiban még az évtizedek is csak alig jelentenek valamit; nálunk viszont már az órának, a percnek s végül a másodpercnek is megvan a maga jelentősége. A történelmi válságok ama tragikus feszültségéről – mikor már a pillanat is nyomasztólag hat, mint pl. 1914 augusztusában – sem egy görög, sem pedig egy indiai nem tudott volna képet alkotni magának. A mély érzésű nyugati ember viszont ilyen válságokat akár *önmagában* is át tud élni; az igazi görög viszont sohasem. A nyugati tájakat éjjel-nappal – ezernyi toronyban felhangzó – harangütések kongása tölti be, melyek a jövőt folyamatosan hozzákapcsolják a múlthoz, s így az „antik" jelen tünékeny pillanatát egy roppant tág viszonyban oldják fel. Az a korszak, amely e kultúra születését jelzi, vagyis a szász császárok kora, egyúttal a mechanikus órák felfedezésének időszaka is.[62] A nyugati ember egyszerűen elképzelhetetlen az igen-igen aprólékos időmérés nélkül – ez pedig nem más, mint a *történő világ kronológiája,* s teljes egészében megfelel az archeológia iránti roppant erős igényünknek, vagyis annak, hogy minden megtörtént dolgot megőrizzünk, feltárjunk és összegyűjtsünk. A barokk kor – azáltal, hogy feltalálta az egyént állandóan kísérő zsebórát[63] – a groteszkig fejlesztette tovább a toronyóra gótikus szimbólumát.

S az órák szimbóluma mellett ott van a másik, legalább ilyen mély, érthetetlen és jelentős szimbólum, a temetkezési formák szimbóluma, melyet – a kultusz és a művészet révén – valamennyi nagy kultúra szentesített. A nagy stílus Indiában a sírtemplomokkal, az antikvitásban a temetkezési urnákkal, Egyiptomban a piramisokkal, az ókeresztény korban pedig a katakombákkal és szarkofágokkal kezdődik. Az őskorban a számtalan lehetséges forma még kaotikus összevisszaságban – a törzsi szokásoktól, a külső szükségletektől vagy a célszerűségtől függően – található egymás mellett. Nem sokkal később viszont a kultúrák mindegyike kiragad egyet közülük, s azt a szimbólumok sorában a legmagasabb szintre emeli. Az antik ember – a legmélyebb, tudattalan életérzéstől indíttatva – a *halottégetést,* a megsemmisítés aktusát választotta, ezáltal erőteljes módon juttatta kifejezésre az Itthez és a Mosthoz kötődő eukleidészi létezését. Semmiféle történelmet, időtartamot, múltat vagy jövőt, gondot vagy megoldást nem *akart,* s ennélfogva *elpusztította* azt, ami már semmiféle jelennel nem rendelkezett, pl. Periklész, Caesar Szophoklész és Pheidiasz testét. A lélek azonban

belekerült valami *alaktalan* seregletbe, s egy nemzedék élő tagjainak már szinte a kezdetektől fogva meglehetősen elhanyagolt őskultusza és lélekünnepe voltaképpen erre a seregiéire vonatkozott, ami a legélesebb ellentétben áll a *genealógiai sorokkal* s a családfákkal; ez utóbbiakat – a történelmi rend valamennyi jegyével együtt – a nyugati nemzetségek családi sírboltjai örökítették meg. E tekintetben az antik kultúrával egyetlen más kultúra sem állítható párhuzamba[64] – talár egyetlenegy jellegzetes kivétel akad, India védikus őskora. S jegyezzük meg jól; mialatt a dór-homéroszi őskor ezt az aktust egy épp abban a pillanatban megalkotott szimbólum teljes pátoszával övezte, addig Mükéné, Tirünsz és Orkhomenosz sírjaiban a halottakat – kiknek harcai épp azt a magot jelentik, melyből a homéroszi eposzok kisarjadtak – majdnem teljes egészében egyiptomi módon helyezték örök nyugalomra. S amikor a császárság korában -keresztények, zsidók *és pogányok* között egyaránt – a szarkofág, a „hús-faló”[65] megjelent a hamweder mellett, ez éppúgy

38.

39.

egy új *időérzék* megszületését jelenti, mint az, amikor hajdanán a homéroszi urnák a mükénéi aknasírok helyébe kerültek.

S az egyiptomiak, akik saját múltjukat az emlékezetben, kőben és hieroglifákban oly gondosan megőrizték, hogy királyaik uralkodási idejét még ma, négy évezreddel később is meg tudjuk határozni, e királyok testét is örökkévalóvá tették, olyannyira, hogy a nagy fáraók – a rémisztő fenségesség szimbólumai – múzeumainkban még ma is felismerhető arcvonásokkal fekszenek, miközben a dór korszak királyainak még a neve sem maradt fenn. Dante óta pontosan tudjuk csaknem valamennyi nagy ember születésének és halálának napját, s ez magától értetődőnek tűnik számunkra. Arisztotelész korában viszont – a görög műveltség csúcspontján – már nem voltak bizonyosak abban, hogy Leukipposz, Periklész kortársa, az atomizmus megalapítója – alig egy évszázaddal azelőtt – *egyáltalában létezett-e vagy sem.* Hasonló lenne ehhez az a helyzet, ha mi meg nem lennénk bizonyosak Giordano Bruno létezésében, s ha a reneszánsz már teljes egészében a mondák birodalmába tartozna.

S a múzeumok – ahol felhalmozzuk a megérzékiesített és testivé vált, fennmaradó múlt teljes egészét! – nem tekinthetők-e maguk is a legjelentékenyebb szimbólumoknak? Nem akarják-e múmiaszerűen

konzerválni az egész kultúrfejlődés „testét”? Ahogy a megszámlálhatatlanul sok adatot nyomtatott könyvek milliárdjaiban gyűjtjük össze, vajon nem úgy gyűjtjük-e össze *valamennyi* holt kultúra *összes alkotását* is a nyugateurópai városok százezernyi termében, s itt, a gyűjtemények egymásra tornyosuló tömegében a darabok mindegyikét megfosztják attól a tűnő pillanattól, mely valódi céljának megfelel – vagyis attól, amit az antik lélek *egyesegyedül* szentnek tekintett volna –, s mintegy feloldják az idő végtelen mozgalmasságában? Töprengjünk el azon, hogy mit neveztek a *görögök* „muszeion”-nak, s hogy milyen mély értelem rejlik a szóhasználat ezen változásában!

14

A Nyugat történelemfiziognómiáját – csakúgy, mint az egyiptomiét és a kínaiét – *a gond ősérzése* uralja, s az erotikus szimbolikáját is ugyanez formálja meg, vagyis azt a szimbolikát, melyben az élet vég nélküli áramlása mint az egyedi lények egymásra következő nemzedékeinek képe tárul elénk. Az antikvitás pontszerű, eukleidészi létezése ebben is csak az itt és most elemét érzékelte, éspedig az ennek megfelelő aktusok, a nemzés és a születés formájában. Demeter kultuszának középpontjába éppen ezért a szülő nő szülési fájdalma került, az általában vett antik világéba pedig a *phallosz* dionüszoszi szimbóluma, a nemiségnek teljességgel a pillanatnak szentelt, a múltról és a jövőről megfeledkező jelképe. Az indiai világban ennek a lingam a jelképe, valamint a Párvati istennő körül kialakult kultuszkör felel meg. Az ember itt is – csakúgy, mint amott -természetnek, növénynek, olyan lénynek érzi magát, aki a létrejövés értelmének akarattalanul *és gondtalanul* átadja magát. A rómaiak házi kultusza a *geniusva.,* a családfő nemzőerejére vonatkozott. Ezzel állította szembe a nyugati világ mély és meditativ gondja az anyai szeretet jegyét, vagyis azt, ami – kivéve Perszephone panaszait vagy a már a hellenisztikus korhoz tartozó knidoszi Démétér ülőszobrát – alig-alig tűnik fel a látóhatáron. Az anya, aki a gyermeket – a jövőt – a kebléhez szorítja; a Mária-kultusz ebben az új, fausti értelemben csak a gótika évszázadai során virágzik fel, s legmagasabb rendű kifejezését Raffaello „Sixtusi Madonná”-jában nyeri el. E szimbólum *nem* minden további nélkül keresztény; a mágikus kereszténység ugyanis Máriát mint „Theotokosz”-t, azaz Isten szülőanyját egy egészen másféleképpen érzett szimbólummá emelte. A szoptató anya éppoly idegen az ókeresztény-bizánci művészettől, mint a hellenisztikustól, jóllehet egészen más okok miatt; az viszont bizonyos, hogy Gretchen a „Faust”-ban – tudattalan anyaságának mélységes varázsával – közelebb áll a gótikus Madonnákhoz, mint a bizánci és ravennai mozaikképek valamennyi Máriája. E kapcsolatok bensőséges mivoltára nézve valóságos csapást jelent az, hogy a gyermek Jézust tartó Madonna teljességgel megfelel a gyermek Hóruszt tartó egyiptomi Ízisznek – mindkettő *gondtól* gyötört anya –, s hogy e szimbólum hosszú évezredeken át eltűnt – az antik és az arab kultúrában nyomát sem találjuk, ezen kultúrák számára semmit sem jelenthetett –, mígnem végül a fausti lélek újra feltámasztotta.

Az anyai gondtól egyenes út vezet a gond atyai formájához, s ezzel az államhoz is, ami nem más, mint a nagy kultúrák legfőbb időszimbóluma. S amit a gyermek jelent az anyának – vagyis saját életének fennmaradását és jövőjét, hisz az anyai szeretetben mintegy megszűnik két egyedi lény különállósága –, ugyanazt jelenti a férfiaknak a felfegyverzett közösség, amely védi a házat és a családi otthont, az asszonyt és a gyermeket s ezzel az egész népet, annak jövőjét és tevékenységét. Az állam valamely nemzet benső formája, „formában léte", a történelem pedig tág értelemben véve nem más, mint maga az állam – nem mozgatottként, hanem mozgásként elgondolva. *A nő mint anya történelem; a férfi mint harcos és politikus, csinálja a történelmet.*

A magasan fejlett kultúrák történelmében mármost újfent három példája található me£ a gondokkal teli államalakulatoknak; már az egyiptomi Obirodalom berendezkedése is ilyen Kr. e. 3000 óta, aztán ilyen a kora kínai Csou-állam, melynek szervezetéről·a „Csou-li" olyan képet vázolt fel, hogy a későbbiek során nem mertek hinni a könyv valódiságában, s végül ilyenek a nyugati államok; ezek előretekintő berendezkedése a jövő oly erős akarásáról tanúskodik, ami egyszerűen felülmúlhatatlan. S e példákkal szemben a pillanatnak és a pillanat véletleneinek való gondtalan önátadás képe két alkalommal jelenik meg: az „antik" és az indiai állam formájában. Bármennyire különböző legyen is önmagában a sztoicizmus és a buddhizmus, e két világ aggkori hangulata, abban mégis egyek, hogy szemben állnak a gond történelmi érzésével, s megvetik a szorgoskodást, a szervezőerőt és a kötelességtudatot; ezért van az, hogy az indiai királyi udvarokban s az antik városok fórumán egyetlen ember sem akadt, aki a holnapra gondolt volna, legyen szó akár a saját, akár pedig közössége holnapjáról. Az apollóni ember életelve, a *carpe diem* az antik államra is érvényes.

Nemcsak a politikaival, de a történelmi létezés másik oldalával, a gazdasági összetevővel is ez a helyzet. Az antik és az indiai szerelemnek, amely a pillanat élvezetében merül ki, az egyik napról a másikra való élet felel meg. Nagy formátumú, a kultúra egészét átható gazdaságszervezés alakult viszont ki egyrészt Egyiptomban – a festmények ezrei még ma is az odaadó szorgosságról és rendről árulkodnak -; továbbá Kínában, melynek történelme és az istenekről, valamint a legendás császárokról szóló mítoszai állandóan a földművelés szent feladata körül forognak; végül pedig Nyugat-Európában, melynek gazdasága az egyházi rendek mintagazdaságaival

kezdődött, s egy külön tudományban, a nemzetgazdaságtanban csúcsosodott ki, amely kezdettől fogva *munkahipotézis* volt, s tulajdonképpen nem azt tanította, hogy ténylegesen mi történt, hanem azt, hogy minek *kell* történnie. Az antikvitásban azonban – hogy Indiáról szót se ejtsünk – egyik napról a másikra gazdálkodtak – bár a szemük előtt ott volt Egyiptom példája -; s nemcsak az értékekkel folytattak rablógazdálkodást, hanem a lehetőségekkel is, s így történt, hogy az esetenkénti fölösleget azonmód a városi csőcselékre fecsérelték. Vizsgáljuk csak meg az antikvitás valamennyi nagy államférfiját, Periklészt és Caesart, Nagy Sándort és Scipiót, sőt olyan forradalmárokat is, mint Kleón és Tiberius Gracchus; gazdasági szempontból egyikük sem gondolkodott nagy távlatokban. Egyetlen város sem fáradt azzal, hogy egy területet lecsapoljon vagy erdőkkel telepítsen be, vagy hogy fejlettebb módszereket vezessen be és új állat-vagy növényfajokat honosítson meg. Teljes egészében félreértjük a Gracchusok „agrárreformját", ha azt a nyugati felfogás szerint értelmezzük; céljuk az volt, hogy pártjuk tagjait *tulajdonosokká* tegyék. Egészen távol állott tőlük az, hogy gazdálkodókat faragjanak belőlük, vagy hogy egyáltalában emeljenek valamit az itáliai mezőgazdaság színvonalán. Egészen egyszerűen hagyták, hogy rájuk törjön a jövő, s kísérletet sem tettek annak befolyásolására. Éppen ezért az egyiptomi rendszerrel közeli rokonságban álló szocializmus – nem Marx elméleti, hanem a poroszság I. Frigyes Vilmos által megalapított gyakorlati szocializmusa, amely a marxit megelőzte, és túl is fogja szárnyalni – szöges ellentétét képezi az antikvitás gazdasági szocializmusának; a szocializmus egyiptomi abban a vonatkozásban, hogy átfogóan gondoskodik a tartós gazdasági kapcsolatokról, továbbá abban is, hogy az egyént a köz iránti kötelességek betartására neveli, s végül a tekintetben is, hogy nagyra értékeli a szorgosságot, melynek révén igenli az időt és a jövőt.

15

A mindennapi emberre valamennyi kultúrában jellemző az, hogy mindennemű létrejövés fiziognómiájából – vagyis önnönmagából s az őt övező eleven világból – csak azt veszi észre, ami közvetlenül megragadható módon az előtérben áll. Benső és külső élményeinek összessége úgy tölti ki egymás után pergő napjait, mint tények puszta sora. Csakis a jelentékeny ember képes arra, hogy a történelemtől barázdált felszín közhelyes összefüggése mögött megérezze a létrejövés mélyenszántó logikáját, ami a sorseszme alakjában lép elő, s ez láttatja meg velünk azt, hogy az esetlegesség épp a mindennapok felszínes és jelentéktelen képződményeire jellemző.

Első pillantásra úgy tűnik, hogy a sors és a véletlen közötti különbség: a tartalomban rejlő fokozati különbség. Véletlennek érezzük mondjuk azt, hogy Goethe Sesenheimba, sorsnak pedig azt, hogy Weimarba ment. Merő epizódnak tűnik az egyik, korszakos jelentőségűnek a másik. Mindeközben világossá válik, hogy a különbség a szóban forgó ember benső értékétől függ. A sokaság előtt még Goethe élete is anekdotikus véletlenek sorozataként jelenik meg; kevesen fogják csodálattal tapasztalni azt, hogy milyen, még a legjelentéktelenebb eseményeket is átható szimbolikus szükségszerűség lakozik benne. Lehet, hogy a heliocentrikus rendszer Arisztarkhosz általi felfedezése csak jelentéktelen véletlen volt az antik kultúra számára, ennek állítólagos kopernikuszi újrafelfedezése viszont sors a fausti kultúra esetében? Sorsnak tekinthető-e vajon az, hogy Luther – Kálvinnal ellentétben – nem volt szervezőtehetség, s kit érintett, hogy nem volt az? A protestánsok életközösségét, a németséget vagy egyáltalában a nyugati emberiséget? Tiberius Gracchus és Sulla: véletlenek; Caesar azonban sors?

E ponton a fogalmi megismerés „elmaradása” elég nagy; az, hogy mit nevezünk sorsnak s mit véletlennek, az az egyes lélek, illetve egész kultúrák legdöntőbb *élményei* közé tartozik. E ponton mindennemű tudós tapasztalat, tudományos belátás és meghatározás elnémul; s aki mindennek ellenére kísérletet tesz arra, hogy e két dolgot ismeretelméletileg oldja meg, az ezeket egyáltalában nem ismeri. Az, hogy a kritikai meggondolás a sorsnak még leghalványabb árnyékát sem lesz képes soha megragadni: benső bizonyosság, mely nélkül a létrejövés világa mindörökre zárva maradna előttünk. Megismerni (vagyis ítéletek révén különbséget tenni) s a

megismert elemek (vagyis jól megkülönböztetett dolgok, tulajdonságok és állapotok) között *oksági* kapcsolatot megállapítani voltaképpen egy és ugyanazon dolog. Aki *logikai ítéletek segítségével* közeledik a történelemhez, az csak adatokat fog találni benne. De az, ami a mélyben működik – legyen akár gondviselés, akár pedig végzet –, csak átélhető, a most folyó történésben éppúgy, mint a valaha megtörtént alakjában, mégpedig azzal a megrázó, szótlan bizonyossággal, amit az igazi tragédia kelt az elfogulatlan nézőben. Sors és véletlen mindig is ellentétet képez, s a lélek ezekbe igyekszik beleburkolni azt, ami *csakis* érzés, élmény és szemlélet lehet, s ami egyesegyedül a vallás és a művészet legbensőségesebb alkotásaiban világosodik meg, éspedig azok számára, akik mélyebb belátásra *hivatottak.* Hogy megidézzem az eleven létezésnek azt az ősérzését, amely a történelem világképének értelmet és tartalmat kölcsönöz – „a név hang, füst csupán" –, nem tehetek jobbat, mint hogy most kölcsönveszek egy versszakot Goethétől, mégpedig ugyanazt a versszakot, amely jelen kötet legelején is szerepel, s amely e könyvnek alapérzületét kell hogy kifejezze:

„Ha mindig-egy a végtelenben
Hömpölyög örökkön tovább,
Mint ezerféleképp ívelten,
Feszesen önmagába-zárt,
Életkedv árad mindenekből,
Kicsiny vagy nagy csillag legyen,
S a harc, az ellentét, mi feltör,
Istenben béke végtelen."
(GOETHE: A „SZELÍD XÉNIÁKÉBÓL, KISS ZSUZSA FORDÍTÁSA.)

Ami a világtörténelem felszínét uralja, az *előreláthatatlan;* jellegzetessége ez minden egyedi eseménynek, egyéni döntésnek és személyiségnek. Mohamed színre lépésekor senki sem tudott előre az iszlám viharáról, Robespierre bukásakor pedig Napóleonról. A nagy emberek feltűnése a színen, tetteik, sikereik – mind-mind kiszámíthatatlan dolog; senki sem tudja előre, hogy az erőteljesen meginduló fejlődés tökéletesen befutja-e pályáját – mint pl. a római nemesség –, vagy pedig eleve bukásra ítéltetett-e, mint a Hohenstaufok vagy az egész maja kultúra; s szembeszegülve minden természettudománnyal, ugyanez érvényes

minden egyes állat-és növényfaj sorsára a földtörténet keretein belül, sőt rajtuk messze túlmenően ez vonatkozik magára a Földre, az összes naprendszerre és a tejútrendszerre is. A jelentéktelen Augustus korszakalkotó figura lett, a nagy Tiberius pedig úgyszólván nyomtalanul tűnt el. S ugyanez a helyzet a művészet, műalkotások és művészeti formák, a dogmák és kultuszok, elméletek és felfedezések esetében is. S az, hogy a létrejövés örvényében az egyik részelem áldozatául esik a sorsnak, a másik pedig maga sorssá válik – sőt gyakran örök időkre –, úgy, hogy az egyik semmivé foszlik a történelmi felszín hullámverésében, a másik pedig történelmet *alkot* – minderre semmiféle „miért?" vagy „ezért" nem képes magyarázatot adni^ s mégis mindezt a legbensőbb szükségszerűség hatja át. Épp ezért a sorsra is érvényes az, amit Szent Ágoston egy elmélyült pillanatában az időről mondott: *Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.*

Ugyanez a helyzet a nyugati kereszténységben a *kegyelem eszméjével* is, amely a Jézus kereszthalála által kieszközölt kegyelem révén a szabad akarat lehetőségét ajánlja fel; e tan a legmagasabb rendű etikai formában fejezi ki a véletlent és a sorsot. Végzet (eredendő bűn) és kegyelem – a nyugati kultúrában élő valamennyi valóban jelentős ember létezése ebben a kettősségben foglaltatik, olyan kettősségben, amely mindig csak az érzés s az érzékeny élet tartalma lehet, tudományos tapasztalaté azonban sohasem. E kettősség, amely még a protestánsokra és az ateistákra is vonatkozik, képezi az alapját mindennemű gyónásnak, tollal vagy ecsettel megjelenített önéletrajznak, bármilyen jól rejtőzzék is el egyébként a természettudományos „fejlődés" fogalma mögött, mely fogalom egyenesen származéka az előbbinek,[66] ezért van az, hogy az antik ember, kinek sorsát más erők formálták – megfosztatott attól, hogy önéletrajzot írjon. E kettősség képezi Rembrandt önarcképeinek végső értelmét, valamint a zenéét is Bachtól Beethovenig. Azt, ami az összes nyugati ember életútját valamiképpen rokonítja, nevezhetjük végzetnek, gondviselésnek vagy benső fejlődésnek,[67] a gondolkodás számára ez akkor is hozzáférhetetlen marad. A „szabad akarat" – benső bizonyosság. De akarjon vagy tegyen bármit is az ember: az, ami elhatározásainak összességéből ténylegesen következik, illetve ezen elhatározások olykor váratlan s meglepő, előre senki által sem látható folyománya, egy mélyebb szükségszerűség *szolgálatában* áll, s a régmúlt képe fölött időző, értő pillantás számára úgy jelenik meg, mint valamely nagy rend része. S a kifürkészhetetlent akkor

érezhetjük a kegyelem adományának, ha a sors épp azt teljesíti be, amit korábban akartak. Mit is akart voltaképpen III. Ince, Luther, Loyolai, Kálvin, Jansen, Rousseau és Marx, s aztán a nyugati történelem sodrában mi lett mindebből? Mindez kegyelem volt avagy végzet? E ponton mindennemű racionális elemzés értelmetlenségbe torkollik. Kálvin és Pascal predestinációs tana – kik egyébként mindketten őszintébbek voltak Luthernál és Aquinói Szent Tamásnál annyiban, hogy le merték vonni az ágostoni dialektika legvégső oksági következményeit – az a *szükségszerű* abszurditás, mert ebbe torkollik, ha valaki ésszerűen és alaposan végére akar járni e titkoknak. E tan a világkeletkezés sorsszerű logikájából átkerült a fogalmak és törvények oksági logikájába, az élet közvetlen szemléletéből pedig a tárgyak mechanikus rendszerébe. Pascal rettenetes lelki küzdelmei olyan mély érzésű emberről tanúskodnak, aki egyúttal született matematikus is volt, s aki a lélek legmélyebb és legkomolyabb kérdéseit valamely buzgó hit nagy meglátásainak és egy éppoly hatalmas matematikai hajlam elvont pontosságának akarta egyszerre alávetni. Ez a sorseszmét – a vallás nyelvén szólva: az isteni gondviselést – *a kauzalitás elvének sematikus formájával,* vagyis az értelmi tevékenység kanti formájával ruházza fel; *ez jelenti ugyanis a predestinációt,* melyben a mindennemű kauzalitástól szabad, eleven s csak benső bizonyossággal átélhető kegyelem most mindenesetre úgy jelenik meg, mint valamiféle természeti erő, amely meg-szeghetetlen törvényekhez kapcsolódik, s amely a vallásos világképet merev és komor mechanizmussá változtatja. S vajon nem a sors műve volt-e az is – akár személyüket, akár a világot illetően –, amikor az angol puritánok, kiket ez a meggyőződés hatott át, nem a tétlen megadás állapotába jutottak, hanem az a tettre serkentő bizonyosság kerítette hatalmába őket, hogy az ő akaratuk – Isten akarata?

16

S ha előbbre lépünk a véletlen megvilágításának útján, akkor többé már nem fenyeget az a veszély, hogy abban egyfajta kivételt lássunk, vagy pedig az oksági *természet*-összefüggés áttörését pillantsuk meg benne. A „természet” *nem* az a világkép, melyben a sors lényegi szerepet játszik. Ahol a bensővé vált pillantás eloldódik az érzéki s létrejött világtól, s ahol – a vízió felé közeledvén – áthatol a körülötte levő világon, érezvén azt, hogy puszta tárgyak helyett ősjelenségek hatnak reá, ott mindenütt megjelenik az a nagy *történelmi* látásmód, amely mintegy a természeti nézőponton túl s azon kívül helyezkedik el; ez a pillantás jellemző Dantéra, Wolframra s az idős Goethére is, melyről mindenekelőtt a „Faust” második részének befejezése tanúskodik. Ha a sors s a véletlen e világában szemlélődve elidőzünk, akkor talán véletlennek tűnik az, hogy milliónyi naprendszer közül éppen ezen az apró égitesten játszódik le valamikor az az epizód, amit „világtörténelemnek” nevezünk; továbbá az is véletlen, hogy az emberek – vagyis ezek a különös, állatokra emlékeztető lények, akik ezen égitestnek a héján élnek – valamikor a „megismerés” színjátékát adják elő, s éppen ebben a Kant, Arisztotelész és mások által olyannyira különbözőképpen ábrázolt formában; s véletlen az is, hogy e megismerés ellenpólusaként épp ezek az („örök és általános érvényű”) természeti törvények tárulnak fel előttünk, s olyan „természet” képét idézik fel bennünk, melyről minden egyes ember úgy véli, hogy mindenki számára egy és ugyanaz. A fizika száműzi világképéből a véletlent, s joggal teszi ezt; az azonban már megint csak véletlen, hogy a fizika maga, valamikor – a földfelszín alluviális korszakában – egyáltalában megjelent a színen, mégpedig úgy, mint egy különös fajta szellemi képződmény.

A véletlen világa az egyszeri s valóságos tények világa; életünk – hol vágyakkal, hol félelemmel teli – feléjük tart, mint jövő felé; e tények eleven jelenként felemelnek vagy elnyomnak bennünket, mint múltat pedig – örömmel vagy szomorúsággal – újra és újra átélhetjük őket. Az okok és okozatok világa a folytonosan lehetséges világa, az időtlen igazságoké, melyek megismerése a részekre bontás és a megkülönböztetés révén történik.

A tudományok révén csak az utóbbi világ érhető el, s csak ez *azonos* a tudománnyal. Aki előtt a másik világ – a világ mint „Divina Commedia”, mint Isten előtti színjáték – zárva marad – ilyen Kant és a legtöbb

szisztematikus gondolkodó –, az a véletlenek értelmetlen zűrzavarát fogja csak fellelni benne (a szónak ezúttal legtriviálisabb értelmében).[68] De még a puszta adatokat összegyűjtő és rendszerező céhbeli s művészi érzék híján levő történelemkutatás sem sokkal több, mint a triviális értelemben felfogott véletlen mégoly szellemdús szentesítése. Csak a metafizikai szférába is behatoló pillantás képes arra, hogy a tényadatokban történések szimbólumait élje át, s hogy ezáltal sorssá érlelje a véletlent. Annak, aki magát a sorsot testesíti meg – mint Napóleon –, nincs szüksége erre a pillantásra, mivel önmaga mint tény s a többi tény között a metafizikai taktus összhangja áll fenn, s ez döntéseit álomszerű bizonyossággal ruházza fel.

Shakespeare személyében épp ez a pillantás az, ami egyedülálló és jelentőségteljes; azt, hogy ő a *véletlen* tulajdonképpeni *tragédiaírója,* eddig még sohasem sejtették meg, s persze nem is kutatták. A nyugati tragédia végső értelme viszont éppen ebben rejlik; vagyis azon tragédiáé, amely a történelemről vallott nyugati felfogás lenyomata is egyúttal, s ennélfogva kulcsot ad ahhoz, hogy megfejtsük az „idő” szó – amit Kant nem értett meg − jelentését. Hogy a „Hamlet”-ben ábrázolt politikai helyzet, a királygyilkosság és a trónöröklés kérdései *épp* ebben a szereplőben futnak össze – véletlen. Hogy Jago, ez a közönséges gazfickó, akibe minden utcasarkon belebotolhatunk, épp azt az embert szemeli ki céltáblául, akiben nyomát sem találjuk a mindennapiság fiziognómiájának – véletlen. S Lear! Vajon van-e véletlenszerubb (s ezért „természetesebb”) dolog, mint e parancsolásra termett méltóság összekapcsolása ama végzetes szenvedélyekkel, melyeket lányai is örököltek? Még ma sincs olyan ember, aki képes lenne megérteni azt, hogy Shakespeare úgy használja fel a történetet, ahogy éppen rátalál, s hogy az *épp ezáltal* telítődik a legbensőbb szükségszerűség nyomatékával; mindez sehol sem fenségesebben, mint a római témájú drámákban. A megérteni *akarás* ugyanis kétségbeesett próbálkozásokba keveredett, hogy beleszőjön a dologba valamiféle morális kauzalitást – egy „ezért”-et vagy a „bűn” és „bűnhődés” összefüggését. Ez azonban sem nem igaz, sem nem hamis – mert az igaz és a hamis a természetként felfogott világhoz tartozik, s a kauzalitás kritikáját jelenti –, hanem lapos, amennyiben ellentétben áll azzal, ahogy a költő mélyen átéli a tisztán tényszerű történetet. Csak az tudja csodálni Lear és Macbeth első jelenésének elragadó naivitását, aki átérzi ezt. Az ellenpéldát Hebbel mutatja, aki a véletlen mélységét okok és okozatok rendszerével semmisíti

meg. Cselekményeinek kényszerített és mesterségesen kiagyalt jellege, melyet – anélkül, hogy meg tudná magyarázni – mindenki érez, voltaképpen abból ered, hogy a drámák lelki konfliktusainak oksági sémája ellentmond a történelem által befolyásolt világérzésnek, valamint ezen világérzés teljesen más logikájának. Ezek az emberek nem élnek; jelenlétük által *bizonyítanak* valamit. Érezzük valaminő nagy értelem jelenlétét, de egy mély életét – nem. A véletlen helyére egy „probléma" került.

S a véletlennek épp ez a *nyugati* válfaja az, ami az antik világérzéstől s ennélfogva az antik drámától is teljességgel idegen. Antigonénak nincs olyan véletlenszerű tulajdonsága, ami sorsában valamiféleképpen szerepet játszana. Mindaz, ami Oidipusz királlyal történt – ellentétben Lear sorsával –, bárki mással is megtörténhetett volna. S ez az *antik* sors, az „általános emberi" *fátum,* ami valamely „testre" mint olyanra vonatkozik, s ami semmilyen módon sem függ a véletlenszerű személyes vetülettől.

A szokványos történetírás – már ha nem vész el az adatgyűjtés tengerében – *mindig a. felszíni* véletlennél horgonyoz le; s ez voltaképpen nem más, mint – szerzőinek sorsa, akik lelkileg többé-kevésbé a sokaság szintjén állnak. Szemük előtt – ahogy ez szokásos – egybefolyik természet és történelem, s a véletlen, a *„sa sacrée Majesté le Hazard"* a tömegember számára a lehető legérthetőbb dolog a világon. A véletlen nem más, mint a színfalak mögött húzódó kauzalitás, az, amit *még nem* bizonyítottak be; a tömegember számára a történelem titkos logikáját – melyet nem érez – ez helyettesíti. A történelem anekdotákból álló előtere, ami az oksági összefüggések után szimatoló tudományos szaglászók s a középszerű regényes színműírók küzdőtere, tökéletesen megfelel neki. Mennyi háború tört ki amiatt, hogy egy féltékeny udvaronc el akarta távolítani felesége közeléből valamelyik generálist! Hány csatát nyertek meg vagy veszítettek el nevetséges apróságok miatt! Nézzük csak meg, hogy milyen módon tárgyalták még a XVIII. században is a római történelmet, vagy hogy még ma is hogyan foglalkoznak a kínai történelemmel! Gondoljunk az algíri bég légycsapójára s hasonló dolgokra, melyek operettmotívumokkal élénkítik a történelmi színt! Gusztáv Adolf vagy Nagy Sándor halála – mintha csak egy rossz drámaíró vinné színre! Hannibál az ókori történelem puszta közjátéka, aki mintegy meglepetésszerűen csöppen annak sodrába. Napóleon „átvonulása" a történelmen nincs híján a melodramatikus vonásoknak. Aki a történelem benső formáját a történelem látható s egyes eseményeinek valamiféle kauzális egymásra következésében keresi, az – ha őszinte –

mindig a bohózatszámba menő értelmetlenség komédiájával fog szembesülni, s szeretném azt hinni, hogy a részeg triumvirek kevés figyelemre méltatott táncjelenete Shakespeare „Antonius és Kleopátra" című drámájában – e végtelenül mély mű egyik leghatásosabb jelenete – abból a gúnyból sarjadt, melyet minden idők első *történelmi* tragédiaírója érzett a „pragmatikus" történelemszemlélettel szemben. „A világot" ugyanis kezdettől fogva *ez* uralta. Ez adott bátorságot és reményt a kis formátumú becsvágyóknak arra, hogy beleavatkozzanak a történelem menetébe. Rousseau és Marx *ezt* a világot s annak racionális szerkezetét szem előtt tartva hitte azt, hogy egy elmélet révén megváltoztathatja a „világ menetét". Még a politikai fejlődés társadalmi vagy gazdasági értelmezése is – amely mintegy tetőpontját jelenti napjaink történetírásának, s amely, biológiai jellegéből adódóan, nem képes magát tisztázni a kauzális alapok gyanúja alól – merőben lapos és közhelyszerű dolog.

Napóleonnak erős érzéke volt ahhoz, hogy a döntő pillanatokban megérezze a születőfélben levő világ mélyben húzódó logikáját. Ilyen pillanatokban megsejtette, hogy ő maga mennyiben sors, illetve hogy mennyiben van sorsa. „Úgy érzem, hogy egy cél vonz maga felé, melyet nem ismerek. Mihelyt elérem azt, s mihelyt nem lesz már rám többé szükség, egy atom is elegendő lesz ahhoz, hogy pozdorjává zúzzon. Addig azonban nincs emberi erő, ami bármit is tudna tenni ellenem" – jelentette ki oroszországi hadjárata elején. Ez *nem* pragmatikus gondolkodásról tanúskodik. Ebben a pillanatban megsejtette, hogy a sors logikájának mily kevéssé van szüksége meghatározott egyediségre, legyen az akár ember, akár pedig konkrét szituáció. Ő maga mint empirikus személy, eleshetett volna Marengónál; ekkor az, amit ő *jelentett,* másféle formában valósult volna meg. Egy dallam – ha nagy zenészre bízzuk megszólaltatását − sokféle variációt hordoz magában; egy egyszerű hallgatónak úgy tűnhet, hogy teljesen megváltozott, anélkül hogy az a mélyben – egészen más értelemben véve – megváltozott volna. A német nemzeti egység Bismarck személyén keresztül valósult meg, a függetlenségi háború pedig tág keretek között és szinte névtelen események során ment végbe. Bismarckot hamarabb is felmenthették volna, s a lipcsei csata vereséggel is végződhetett volna; az 1864-es, 1866-os és 1870-es háborúk csoportját diplomáciai lépések, dinasztikus, forradalmi vagy népgazdasági tények – „modulációk" − helyettesíthették volna, *jóllehet a nyugati történelem fiziognómiai jellege – ellentétben mondjuk az indiai történelem rajzolatával*

– a döntő helyeken úgyszólván kontrapunktikus módon követeli meg az erős hangsúlyozást – háborúk vagy nagy személyiségek révén. Visszaemlékezéseiben maga Bismarck is utal arra, hogy 1848 tavaszán az egység átfogóbb módon valósulhatott volna meg, mint 1870-ben, s ez kizárólag a porosz király politikája – jobban mondva személyes ízlése – miatt hiúsult meg. Ez azonban – ismét csak Bismarck érzése szerint – a „tétel" erőtlen végigjátszása lett volna, ami valamilyen módon egy *codât („da capo e poi la coda")* tett volna szükségessé. A korszak értelmét – vagyis a témát – azonban a tényszerű események egyik formája sem változtatta volna meg. Goethe talán meghalhatott volna fiatalon; „eszméje" azonban nem. S ha a „Faust"-ot és a „Tassó"-t senki sem írta volna meg, ennek ellenére mégis „jelen" lettek volna: költői valóságuk nélkül s fölöttébb titokzatos értelemben.

Véletlennek tekinthető az, hogy a magasabb rendű emberiség történelme nagy kultúrák formájában valósul meg, s az is, hogy ezek egyike 1000 táján Nyugat-Európában lépett színre; ettől a pillanattól kezdve azonban „azt a törvényt követi, mellyel világra jött". Mindegyik korszakon belül meglepő és előre sohasem látható lehetőségek határtalan gazdagsága található, készen arra, hogy egyedi tények formájában valósuljanak meg; maga a történelmi korszak azt azonban szükségszerű, mivel jelen van az életegység. *Meghatározottságát* az jelenti, hogy épp ezt a benső formát ölti magára. Új véletlenek átformálhatják fejlődését, s ez ennek megfelelően lehet nagy ívű vagy nyomorúságos, boldog avagy fájdalmas; a fejlődés menetét azonban nem tudják megváltoztatni. S nemcsak az egyedi eset megmásíthatatlan tény, hanem az egyedi típus is; a világmindenség történetében ilyen típus a „naprendszer" a keringő bolygókkal; a mi égitestünk történetében ilyen típus az „élőlény", annak ifjú-és öregkorával, élettartamával és szaporodásával; az élőlény történelmében ilyen típus az emberi létezés, melynek „világtörténelmi" stádiumában ilyen típus a nagy, egyedi kultúra.[69] E kultúrák lényegük szerint a növényekre hasonlítanak; egész élettartamuk során ahhoz a talajhoz kötődnek, melyből kisarjadtak. Végezetül pedig az is tipikus, hogy egy adott kultúrában élő emberek milyen módon fogják fel s élik át a sorsot, legyen bár ennek képe az egyén esetében mégoly sokféle színezetű. Amit itt erről mondottunk, nem „igaz", hanem e kultúra s ezen időszak számára bensőleg szükségszerű, s másokat nem azért győz meg, mert csak egy igazság létezik, hanem azért, mert ugyanahhoz a korszakhoz tartoznak.

Éppen ezért az eukleidészi antik lélek csak az *antikvitásra jellemző véletlenek* formájában tudta átélni saját, a jelenvaló előterében megmaradó létezését. Ha a nyugati lélek esetében a véletlen úgy értelmezhető, mint megfogyatkozott tartalmú sors, akkor az antik lélek esetében épp fordítva, a sors olybá vehető, mint valami roppant módon megnövekedett véletlen. Ezt jelentik az ananké, heimarmené és a fátum szavak. Mivel az antik lélek tulajdonképpen nem élte át a történelmet, a sors *logikája* iránti sajátképpeni érzék sem alakult ki benne. Nem szabad hagynunk, hogy a szavak félrevezessenek bennünket. A hellenizmus legnépszerűbb istennője Tükhé volt, akit alig tudtak megkülönböztetni az anankétól. *Mi* viszont a sors és a véletlen különbségében egy *ellentét* teljes nyomatékát érezzük, s minden attól függ, hogy létezésünk mélyén e két dolog hogyan viszonyul egymáshoz. A *mi* történelmünk a nagy összefüggések történelme; az antik történelem viszont – nemcsak olyan történészek ábrázolásában, mint Hérodotosz, hanem annak legteljesebb valóságában is – az anekdoták, azaz plasztikus egyediségek sorozatának történelme. A szó legkomolyabb értelmében véve az antik létezésnek mint olyannak a stílusa éppúgy anekdotikus, mint minden egyes életúté. Az események érzéki-megragadható oldala történelemellenes, *démoni és abszurd* véletlenekké sűrűsödik, melyek tagadják és elfedik a történés logikáját. A mesteri antik tragédiák valamennyi története véletlenekből *tevődik össze,* melyek gúnyt űznek a világ bármiféle értelméből; a ειμαρμένη szó jelentése ugyanis – a *véletlen* shakespeare-i *logikájával* ellentétben – másként nem határolható körül. Ismételjük: az, ami Oidipusszal történt – s ami egyébként semmilyen értelemben sem belülről fakadó, hanem teljes egészében külső okok és hatások műve –, kivétel nélkül bárki mással is megtörténhetett volna. Ez *az antik mítosz formája.* Hasonlítsuk össze ezt az Othello, Don Quijote és Werther sorsában megfigyelhető mély és benső szükségszerűséggel, olyan szükségszerűséggel, amely egy egész létezést s e létezésnek az időhöz való viszonyát tételezi fel. Mint már mondottuk, ebben rejlik a szituáció-és a jellemtragédia közötti különbség. Ez az ellentét azonban magában a történelemben is megismétlődik. A Nyugat valamennyi korszaka sajátos karakterű, az antikvitás korszakai csak egy szituációt mutatnak fel. Goethe életére a sorsszerű logika jellemző, Caesaréra a mitikus véletlenszerűség; Shakespeare volt az, aki Caesar életébe *bevitte a* logikát. Napóleon tragikus jellem, Alkibiadész tragikus szituációkba kerül. Az asztrológia – abban a formában, ahogyan a gótikától a barokkig tartó időszakban még ellenzőinek

világérzését is uralta – az eljövendő életút *egészét* hatalmába akarta keríteni. A fausti horoszkóp, melynek talán legismertebb példája az, amit Kepler készített Wallenstein számára, előfeltételezi, hogy a létezés még ezután kifejlődő egésze egységes és értelmes irányt követ. A mindig *egyedi* esetekre vonatkoztatott antik orákulum egészen sajátlagos módon az értelmetlen véletlen, a pillanat szimbóluma; a világ folyásában azt nyomatékosítja, ami pontszerű és összefüggéstelen, így a jóslatok nagyon is beleillettek abba, amit Athénban történelemként jegyeztek fel és éltek át. Létezett-e valaha is olyan görög, akiben kialakult a *történelmi fejlődés* tudata, mely fejlődés valamiféle cél felé tart? Mi pedig, e tudat nélkül, vajon elgondolkodtunk volna-e valaha is a történelemről s arról, hogy képesek vagyunk történelmet csinálni? Ha összehasonlítjuk Athén és Franciaország sorsát a megfelelő időszakban, Themisztoklész és XIV. Lajos után, akkor azt látjuk, hogy a történelmi érzék stílusa, illetve a valóság rajzolata mindkét esetben ugyanaz; Franciaországban a végletekig vitt logika, Athénban pedig a logikátlanság.

Most fogjuk megérteni e jelentőségteljes tény végső értelmét. A történelem voltaképpen valamely lélek megvalósulása; a történelmet, melyet csinálunk, s a történelmet, melyet szemlélünk, ugyanaz a stílus uralja. Az antik matematika kizárja a végtelen tér szimbólumát; ennélfogva az antik történelem is. Nemhiába van az, hogy az antik létezés színtere az összes közül a legkisebb: az egyes városállam. A tág horizontnak és a perspektíváknak – Nagy Sándor hadjáratának epizódja ellenére is – éppúgy híján van, mint az attikai színház színpada, a lezáró, sima hátsó fallal. Hasonlítsuk össze ezzel a nyugati kormánydiplomácia vagy a tőke nagy távolságokat átfogó hatását! Ahogy a görögök és a rómaiak a maguk kozmoszában csak a közvetlenül előttük lévő természetet ismerték, s egyedül ezt ismerték el valóságosnak, és – a kaldeus asztronómiától legmélyebb valójukban elhatárolódva – *csakis* házi–, városi és mezei isteneik voltak, csillagisteneik azonban nem,[70] hasonlóképpen *festészetükben* is csak előtereket ábrázoltak. Korinthoszban, Athénban vagy Sziküonban sohasem született olyan tájkép, melynek hátterében hegységek, vonuló felhők vagy távoli városok volnának. Valamennyi vázafestményen csak olyan alakokat találunk, melyek az eukleidészi egyediesülést és a művészi magánakvalóságot jelenítik meg. A templomok oromzatán elhelyezkedő szoborcsoportok mindig sorszerű és sohasem kontrapunktikus elrendezést mutatnak. Akkoriban azonban még az átélés is csak az előtérre

korlátozódott. Nem az „életút” számított sorsnak, hanem az, amivel az ember hirtelen szembe találta magát, s Polügnótosz freskója és a platóni Akadémia geometriája mellett Athén így alkotta meg a *sorstragédiát* – abban a negatív értelemben, ami „A messinai menyasszony”-ra jellemző. Az ahistorikus antik lélek számára saját világának teljes értelmét a vak végzetnek az a tökéletes értelmetlensége tárta fel, ami pl. az Atreidákon ülő átokban testesült meg.

17

Az eddigiek megvilágítására szolgáljon néhány merész, ám többé már félre nem érthető példa. Képzeljük el, hogy Spanyolország helyett Franciaország támogatja Kolumbusz vállalkozását; egy ideig éppenséggel ez tűnt valószínűbbnek. Kétségtelen, hogy a spanyol V. Károly helyett I. Ferenc mint Amerika ura kapta volna meg a császári koronát. A korai barokk korszakot, a *Sacco di Romától* egészen a vesztfáliai békéig – amit most a vallás, a szellemiség, a művészet, a politika s a szokások területén egyaránt úgy tartunk számon, mint *spanyol* évszázadot, s ami XIV. Lajos kora számára minden tekintetben alapzatként és előfeltételként szolgált – nem Madridból, hanem Párizsból formálták volna meg. Fülöp, Alba, Cervantes, Calderón, Velázquez neve helyett ma azokat a nagy franciákat kellene néven neveznünk, akik – ha szabad így kifejeznünk ezt a nehezen felfogható dolgot – meg sem születtek. Az egyház által követett vonalat – melyet akkoriban a spanyol Loyolai Szent Ignác és a szellemi befolyása alatt álló tridenti zsinat határozott meg végérvényesen –, a politikai stílust – melyre akkortájt a spanyol hadművészet, a spanyol bíborosok által követett diplomácia s az Escorial udvari szelleme nyomta rá bélyegét, s ez egészen a bécsi kongresszusig, sőt lényegi vonásait tekintve a Bismarck utáni időszakig tartott –, a barokk építészetet, a nagy festészetet, a szertartásrendet, a nagyvárosok előkelő társaságait a nemesség és a papság más jelentős alakjai képviselték volna; más háborúk, mint amelyeket II. Fülöp viselt, más építészek, mint Vignola, s végezetül egy másik udvar. A véletlen a spanyol gesztust választotta ki a Nyugat késői korszaka számára; a korszak *belső logikáját* azonban, melynek saját beteljesülését a nagy forradalomban – vagy egy ezzel analóg tartalmú eseményben – *kellett* megtalálnia, ez a legkevésbé sem érintette.

A francia forradalmat más helyen – mondjuk Angliában vagy Németországban – egy másféle esemény helyettesíthette volna. „Eszméje" azonban – vagyis a kultúrából a civilizációba való átmenet, az anorganikus világváros győzelme az organikus vidék fölött, ami ezáltal szellemi értelemben vett „provinciává" változott – mint majd később látni fogjuk, szükségszerű volt, éspedig éppen abban a történelmi pillanatban. Ezért a korszak *(Epoche)* szót annak régi, mára már elmosódott – a periódussal felcserélt – értelmében kell használni. Valamely eseményt akkor nevezünk

korszakteremtőnek, amikor az egy kultúra menetében szükségszerű, sorsszerű fordulatot idéz elő.

Maga a véletlenszerű esemény, a történelmi felszín kikristályosodási pontja, más, megfelelő véletlenekkel helyettesíthető; a *korszak* azonban szükségszerű és előre meghatározott. Az, hogy egy esemény valamely kultúrát, valamint annak menetét illetően a korszak rangjára emelkedik-e, vagy pedig az epizód szintjére süllyed, mint láttuk, szorosan összefügg a sorsról és a véletlenről alkotott eszmével, valamint azzal is, hogy milyen különbség áll fenn a nyugati „korszakos" és az antik, „epizodikus" tragédia között.

Megkülönböztethetők továbbá *anonim* és *személyes* korszakok is, mégpedig annak alapján, hogy a történelmi képben melyiknek milyen a fiziognómiai típusa. A kitüntetett véletlenek közé tartoznak azok a nagy személyiségek, akik oly mérvű formálóerővel rendelkeznek, hogy saját, személyes sorsukba ezrek, egész népek és korszakok sorsát képesek beleszőni. A benső nagyságot nélkülöző szerencselovagokat és sikeres embereket – mint Dantont és Robespierre-t – az különbözteti meg a történelem hőseitől, hogy az előbbiek személyes sorsa csak az általános sors jegyeit viseli magán. A hangzatos nevek ellenére a „jakobinusok" csoportja egészében – s nem egyes képviselőin keresztül -jelenítette meg azt a típust, amely a kort uralta. Éppen ezért ama korszak első része, a forradalom, teljességgel személytelen, a második, napóleoni szakasza viszont a legnagyobb mértékben személyes. Az e jelenségekben rejlő roppant lendület néhány esztendő alatt véghezvitte azt, aminek a teljesítése a megfelelő, önmagában is elmosódott és bizonytalan antik korszak (kb. 386-322) esetében évtizedekig tartó földalatti munkát igényelt. Minden kultúrában a kultúra lényegéhez tartozik az, hogy eleinte minden egyes stádiumban ugyanaz a lehetőség van jelen, s hogy a szükségszerű egy-egy nagy személyiség (Nagy Sándor, Diocletianus, Mohamed, Luther, Napóleon), valamely jelentős benső formával rendelkező, szinte névtelen történés (peloponnészoszi háború, harmincéves háború, spanyol örökösödési háború) vagy pedig egy jelentéktelen és fogyatékos fejlődés (a Diadokhoszok kora, a hükszoszok időszaka, német interregnum) alakjában realizálódik. S hogy a *valószínűség* melyik formát ölti magára, ez már a történelmi – s ennélfogva a tragikus− stílus kérdése.

A Napóleon életében rejlő tragikus elem az – Napóleon élete egyébként még feltáratlanul vár egy olyan költőre, aki elég nagy formátumú lenne

ahhoz, hogy ezt az életet megragadja és formába öntse –, hogy ő, kinek élete az angol politika – az angol szellemiség legtökéletesebb megjelenítője − elleni harcban telt el, ő volt az, aki épp e küzdelem révén a kontinensen győzelemhez segítette e szellemiséget, amely azután elég erős lett ahhoz, hogy őt a „felszabadított népek” alakjában legyőzze s a Szent Ilona-szigeten hagyja meghalni. Nem Napóleon volt az expanzió elvének megalapítója. Ez az elv Cromwell környezetének puritanizmusából eredt, abból a környezetből, amely életre hívta a brit gyarmatbirodalmat,[71] s ez tört előre a valmyi csata napjától kezdve -melyet, miként aznap esti híres mondása bizonyítja, egyedül Goethe értett meg – olyan, angol szerzőkön nevelkedett elmék közvetítése révén, mint Rousseau és Mirabeau; a forradalmi hadsereget is e tendencia vezérelte; e hadsereget teljes egészében angol filozófusok eszméi hajtották előre. Nem Napóleon alkotta meg ezeket az eszméket, hanem ezek az eszmék alkották meg őt, s amikor trónra került, akkor is követnie kellett azokat, az egyetlen hatalommal, Angliával szemben, amely *ugyanazt* akarta. Birodalma a francia vér alkotása, de angol stílusban. Az „európai civilizáció”, a Nyugat hellenizmusának elméletét Locke, Shaftesbury, Clarke, mindenekelőtt azonban Bentham alkotta meg Londonban, s onnan Bayle, Voltaire és Rousseau hozta át Párizsba. A parlamentarizmus, az üzleti morál és a zsurnalizmus *ezen* Angliájának nevében harcoltak Valmy dombjainál s a marengói, a jénai, szmolenszki és lipcsei csatában, vagyis *valamennyi* csatában az angol szellem győzedelmeskedett – a Nyugat francia kultúrája fölött.[72] Az első konzul fejében meg sem fordult az a terv, hogy Franciaország bekebelezze Nyugat-Európát; mindenekelőtt azt akarta -íme, a Nagy Sándori gondolat mindegyik civilizáció küszöbén! –, hogy az angol gyarmatbirodalom helyébe egy franciát állítson, melynek révén úgyszólván megtámadhatatlan alapzatot biztosított volna Franciaország politikai-katonai túlsúlyának a nyugati kultúrterület fölött. V. Károly birodalma lett volna ez, mely fölött sohasem nyugszik le a nap, s melyet – Kolumbusz és II. Fülöp ellenére – Párizsból irányítanak, s immáron nem mint lovagi-egyházi, hanem mint gazdasági-katonai egységet szerveznek meg. Meglehet, Napóleon küldetésébe mélyen belenyúlt a sors. A kérdést azonban már az 1763-as párizsi béke is Franciaország *ellenére* döntötte el, s Napóleon roppant tervei mindig jelentéktelen véletlenek miatt hiúsultak meg; először St. Jean d'Acre előtt, néhány, az angolok által épp a kellő időben partra tett ágyú miatt; aztán az amiens-i békét követően, amikor admirálisának hibás

flottamozdulata gondosan előkészített vállalkozásának feladására kényszerítette, s mindezt akkor, amikor az egész Mississippi-völgy – fel egészen a Nagy Tavakig – a birtokában volt, s amikor Tippo Szahibbal létesített kapcsolatokat, aki akkoriban Kelet-Indiát védelmezte az angolokkal szemben; végül pedig akkor, amikor az új, keleti partraszállás céljából – Dalmácia, Korfu és egész Itália birtoklása révén – az Adriai-tengert francia tengerré tette, s egy India elleni katonai akció céljából a perzsa sahhal tárgyalt – Sándor cár szeszélye miatt, aki időnként valóban támogatott volna egy biztos sikerrel kecsegtető indiai hadjáratot. Napóleonnak arra a lépésére, melynek következtében aztán ő maga vált fölöslegessé, akkor került sor, amikor meghiúsult minden olyan sakkhúzása, amely Európán kívülre irányult, s az angolok elleni harcban, *ultima ratióként,* Németország és Spanyolország bekebelezése mellett döntött, vagyis épp azon országok bekebelezése mellett, melyekben most épp az ő angol forradalmi eszméi lázadtak fel ellene, azok közvetítője ellen.[73] Az pedig, hogy a világot átfogó gyarmati rendszert, úgy, ahogy azt egykoron a spanyol szellem elképzelte, most az angol vagy a francia szellemiség alakítja-e át, illetve az, hogy az „Európai Egyesült Államokat" – mely *akkoriban* a Diadokhosz Birodalmaknak volt a megfelelője, s csak később lesz az Imperium Romanumé – Napóleon valósítja-e meg, mint demokratikus alapon nyugvó, romantikus katonai diktatúrát, vagy pedig a XXI. században egy cézári típusú tényember mint gazdasági szervezetet – mindez a történelmi képnek csak esetleges vonásai közé tartozik. Napóleon győzelmei és vereségei – melyek mélyén mindig ott rejlett Anglia győzelme, a civilizációnak a kultúra fölött aratott győzelme –, császársága, bukása, a *grande nation,* Itália időleges felszabadítása – amely 1796-ban éppúgy, mint 1859-ben tulajdonképpen egy már régóta jelentéktelenné vált nép politikai kosztümjét változtatta csak meg –, a Német-római Császárság gótikus romjának szétzúzása – mindezek felszíni formák, melyek mögött a tulajdonképpeni, láthatatlan történelem nagy logikája húzódik meg, s a Nyugat – az angol civilizáción keresztül – e logika értelmében akkor így zárta le a francia formában, az *ancien régime*-ben végső tökélyre vitt kultúrát. Az „egyidejű" korfordulók szimbólumaiként tehát a Bastille bevétele, Valmy, Austerlitz, Waterloo és Poroszország felemelkedése, a khairóneiai és gaugamélai csata, az indiai hadjárat és a Sentinumnál aratott római győzelem antik tényeinek felel meg, s mindezek alapján megértjük, hogy a háborúkat és a politikai katasztrófákat – történetírásunk alapanyagát

– illetően valamely küzdelemben nem a győzelem a lényeges, s valamely forradalomban nem a béke a cél.

18

Aki e gondolatokat elfogadja, az azt is meg fogja érteni, hogy a valódi történelem átélése szempontjából milyen végzetes kellett hogy legyen az az oksági elv, amely a maga merev formájában csak jóval későbbi kultúrállapotokra jellemző, de akkoriban annál zsarnokibb módon hatott a világképre. Kant – nagyon óvatosan – az okságot úgy rögzítette, mint a megismerés szükségszerű formáját, s nem lehet elég gyakran hangsúlyozni azt, hogy ezen kizárólag az embert övező világ *ésszerű* felfogását értette. A „szükségszerűség" szót mindenki szívesen hallgatta, azt azonban már eleresztették a fülük mellett, hogy e princípium a megismerés egyetlen területére korlátozódott, amely épp az eleven történelem szemlélését és átérzését zárta ki. Emberismeret és természetismeret lényegük szerint teljességgel összehasonlíthatatlanok. Az egész XIX. század mégis azon fáradozott, hogy a természet és a történelem között húzódó határt – az előbbi javára – elmossa. S minél inkább történeti módon akart az ember gondolkodni, annál inkább elfeledkezett arról, hogy e területen hogyan *nem* szabad gondolkodnia. Midőn az eleven világra ráerőltette az ok és okozat téries s időellenes kapcsolatának merev sémáját, ezáltal a fizikalisztikus természetkép szerkezeti vonalait vitte bele a történés érzéki, felszíni képébe; a késői, városi s a kauzális kényszergondolkodáshoz szokott szellemek között aztán egyetlen olyan sem akadt, aki megérezte volna annak a tudománynak a mély abszurditását, amely – valamiféle módszertani félreértés folytán – az organikus módon létrejövőt létrejött mechanizmusként akarta elméletileg megragadni. De: a nappal nem oka az éjszakának, az ifjúkor sem az öregkornak, s a virág sem oka a gyümölcsnek. Mindannak, amit szellemileg ragadunk meg, *oka* van; mindannak, amit organikusan, benső bizonyossággal élünk át, *múltja* van. Az előbbit úgy jellemezhetjük, mint „eset"-et, amely bárhol lehetséges, s melynek benső formája rögzült, teljesen függetlenül attól, hogy mikor s milyen gyakran fordul elő, s hogy egyáltalában előfordul-e; az utóbbira az *esemény* jellemző, amely egyszer volt, s soha többé nem ismétlődik meg. S attól függően, hogy – kritikai-tudatos vagy fiziognómiai és akarattalan módon – felfogunk valamit a bennünket övező világban, a következtetést a technikai vagy pedig az élettapasztalatból vonjuk le, tehát vagy valamely térben levő, időtlen okra vonatkoztatunk, vagy pedig olyan irányra, amely a tegnaptól a ma és a holnap felé tart.

A nagyvárosi szellem azonban nem *akar* ilyen következtetésekre jutni. Attól a gépi technikától körülvéve, melyet ő maga alkotott meg, amennyiben a természettől eltanulta annak legveszedelmesebb titkát, a törvényt, most a történelmet is technikai – azaz elméleti és gyakorlati – uralma alá akarja hajtani. A *célszerűség* volt az a varázsszó, mellyel e szellemiség a történelmet önmagához hasonította. A materialista történelemfelfogásban az oksági természetű törvények uralkodnak, ebből adódott aztán az a következtetés, hogy olyan hasznosságeszmények, mint a „felvilágosodás", „humanitás" és „világbéke" a világtörténelem céljaivá tehetők, mindezeket pedig a „fejlődési folyamat" beteljesülésével érjék el. Ezekben az „öreges" sémákban azonban elhamvadt a sors érzése, s vele együtt az a fiatalos hév és merészség, amely – a jövőt hordozva méhében és önfeledten − homályos elhatározással szembesül.

Hisz jövője csak a fiatalságnak van, csak *az* a jövő. A szónak ez a rejtélyes csengése azonban az idő irányával és a sorssal azonos jelentésű. *A sors mindig fiatal.* Aki ennek helyébe az okok és okozatok láncolatát teszi, az a még meg nem valósukban is valamiféle régmúltat lát. Az *irány* az, ami hiányzik. Aki azonban a dolgok túláradó bőségében élve fordul a jövő felé, annak nem kell tudnia célról és haszonról; az ilyen ember önnönmagát érzi az eljövendő értelmének. A saját szerencsecsillagba vetett hit volt az, amely éppúgy végigkísérte Caesar és Napóleon, mint bármely más alkotó sorsát, s az ifjonti évek minden mélabúja ellenére ez rejlik minden gyermekkor, valamennyi fiatal nemzedék, nép és kultúra legmélyén, s az egész történelem valamennyi cselekvőjében és szemlélőjében, akik – ősz hajuk ellenére – fiatalok, fiatalabbak, mint bármilyen – mégoly korai – vonzódás az időtlen célszerűséghez. A környező világ – mely mindig pillanatnyi – érzésszerű jelentősége már a gyermekkor első napjaiban feltárul, s a gyermek számára csak a legközvetlenebb környezet személyei és dolgai lényegesek; e világ – a néma és tudattalan tapasztalat során − azzá az átfogó képpé szélesedik, amely, ezen a szinten, az egész kultúra általános kifejeződése, s melynek csak a nagy életismerők és történetbúvárok a tolmácsai.

E ponton válik el a jelenbeli *közvetlen benyomása* a múlt *képétől,* ami már csak a szellemben jelenítődik meg; vagyis a világ mint történés e ponton válik el a világtól mint történelemtől. Az előbbire a tevékeny ember, az államférfi és a hadvezér értő tekintete irányul, az utóbbira pedig a szemlélő történészé és költőé. Az előbbivel – szenvedő vagy cselekvő

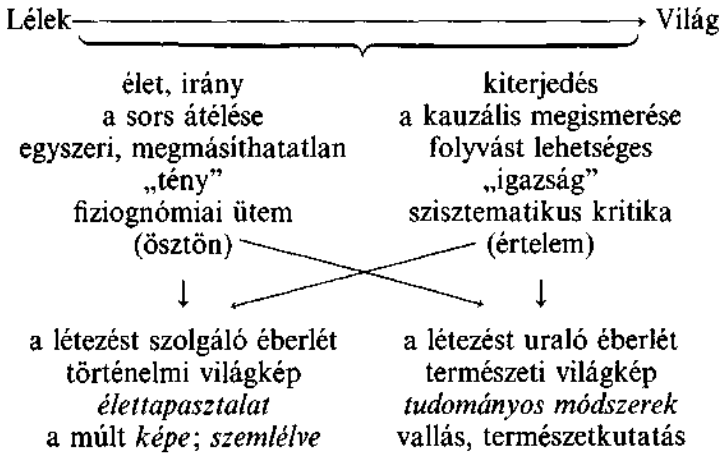
módon – gyakorlati kapcsolatba lépünk; az utóbbi a kronológiának, a megváltoztathatatlan múlt nagy szimbólumának rendelődik alá.[74] Hátrafelé pillantunk s előrefelé élünk, az előreláthatatlannal szembesülve; azonban az egyszeri történés képébe – már a gyermekkor *technikai* tapasztalatától kezdve – belevetülnek annak a természetnek a vonásai, amelyet előre kell látni, vagyis a törvényektől áthatott természeté, amely nem a fiziognómiai taktusnak, hanem a racionális kalkulációnak rendelődik alá. A szemünk elé kerülő vadat először lelkes élőlénynek tartjuk, rögtön utána pedig eleségnek; a villámban veszélyt látunk vagy pedig elektromos kisülést. S a világnak e második, késői, megkövesedő képe a nagyvárosokban egyre jobban maga alá gyűri az elsőt; a múltról alkotott kép mechanizálódik, materializálódik, s a jelenre, illetve a jövőre vonatkozóan oksági szabályszerűségek egész sorát vonják le belőle. Az ember a történelmi törvényszerűségekben s azok értelmes megtapasztalásában hisz.

A tudomány azonban mindig természettudomány. Oksági tudást, technikai tapasztalatot csak arról szerezhetünk, ami létrejött, kiterjedt s a megismerésnek alávetett. Az élet úgy tartozik hozzá a történelemhez, mint ahogy a tudás a természethez – az elemként felfogott, térben szemlélt, az ok és az okozat törvénye szerint megformálódott érzéki világhoz. Létezik-e egyáltalában történettudomány? Emlékezzünk arra, hogy azon személyes világképek mindegyikében − melyek többé-kevésbé megközelítik az eszményi képet − mindkettőből megjelenik valami, s hogy nincs „természet” eleven – sem pedig „történelem” oksági – *egybecsengés* nélkül. Arról van ugyanis szó, hogy bár a természet világán belül ugyanazok a próbálkozások ugyanazokhoz a törvényszerű eredményekhez vezetnek, mégis minden egyes próbálkozás történeti esemény, melynek időpontja egyszeri, soha vissza nem térő. S a történelem világán belül a múlt adatai (Daten) – kronológiai, statisztikai adatok, nevek, formák[75] − szilárd és összefüggő szövetet képeznek. A tények *„fennállnak”,* még akkor is, ha nem ismerjük azokat. Minden egyéb: kép, *theoria,* ott éppúgy, mint itt, a történelem azonban maga „van a képben”, melyet a tényanyag csak kiszolgál; a természetben viszont az elmélet e tényanyag megszerzésének – mint tulajdonképpeni célnak – áll a szolgálatában.

A történelemnek tehát nincs tudománya; van azonban *számára* rendelt előtudomány, amely a már megtörténtet közvetíti. A történeti pillantás számára az adatok mindig szimbólumok. A természetkutatás azonban *csak* tudomány. Mivel technikai eredetű és célzatú, *csak* adatokat, oksági jellegű

törvényeket akar találni, s mihelyt valami másra irányítja a figyelmet, máris *metafizikává* változott, olyasvalamivé, ami túl van a természeten. Épp ezért a történeti és a természettudományos adatok két különböző dolgot jelentenek. Az utóbbiak mindig ismétlődnek, az előbbiek viszont sohasem. Az utóbbiak igazságok, az előbbiek tények. S bármilyen közeli rokonságban levőnek tűnjenek is a „véletlenek" és „okok" a mindennapok világában, a mélyben mégis különböző világokhoz tartoznak. Bizonyos az, hogy egy ember történelemképe – s ezzel maga az ember is – annál laposabb, minél erőteljesebben uralja azt a kézzelfogható véletlen, s ennélfogva az is bizonyos, hogy valamely történetírás annál üresebb, minél inkább tisztán tényszerű viszonyok rögzítésében meríti ki tárgyát. Minél mélyebben éli át valaki a történelmet, annál ritkábban támadnak benne „oksági" benyomások, s annál bizonyosabban fogja e benyomásokat egészen jelentékteleneknek tapasztalni. Vizsgáljuk meg Goethe természettudományos írásait, s ámulni fogunk azon, hogy az eleven természet olyan ábrázolását találjuk meg nála, melyben nincsenek képletek, törvények, s úgyszólván nyomát sem leljük a kauzalitásnak. Az idő Goethe számára nem távolság, hanem érzés. A szimpla tudósban, aki pusztán kritikailag elemez és rendszerez, nem pedig szemlél és érez, alig van meg az az adottság, hogy e ponton átélje a legvégsőt s a legmélyebbet. A történelem azonban megköveteli ezt az adottságot; így jogosultsága van annak a paradoxonnak, hogy annál jelentősebb a történelemkutató, minél kevésbé része a tulajdonképpeni tudománynak.

Az alábbi séma szolgáljon az eddig elmondottak összefoglalására:



Elfogadható-e vajon az, hogy társadalmi, vallási, fiziológiai vagy etikai természetű tények valamilyen csoportját egy másik csoport „okaként" szerepeltessük? A racionalista történetírás s még inkább napjaink szociológiája ugyanis alapjában véve nem csinál egyebet. Ezt az értelmet tulajdonítják az olyan kifejezéseknek, mint a történelem *felfogása* s a róla való ismeretek elmélyítése. A civilizált ember számára azonban a mélyben mindig az *ésszerű cél* rejlik. Világa enélkül értelmetlen volna. Mindenesetre az egyáltalában nem fizikalisztikus *szabadság* az alapvető okok *kiválasztásában* nincs híján a komikumnak. Az egyik ember *príma causaként* ezt a csoportot választja, a másik pedig azt – a kölcsönös vita kimeríthetetlen forrása ez –, s akkor, amikor a történelem menetének állítólagos magyarázataival tömik tele műveiket, itt mindenki a természetszerű összefüggések vonalvezetését követi. E módszert – halhatatlan, semmitmondó közhelyeinek egyikében – klasszikus formában Schiller fejezte ki; a világ forgatagát – egy versének tanúsága szerint – „az éhség és a szerelem" tartja fenn. Schiller eme meglátását a racionalizmus felől a materializmus irányába továbblépő XIX. század úgyszólván kánoni érvényességűvé tette; ezzel a hasznosság kultusza került az élre. Goethe természettanát – a XIX. század nevében – ennek oltárán áldozta fel Darwin. Az élet tényeinek organikus logikája helyébe – fiziológiai köntösben – mechanikus logika lépett.

Az öröklődés, az alkalmazkodás és a kiválogatódás sem többek, mint tisztán mechanikus tartalmú célszerűségi okok. A történelmi *végzések* helyébe a „térben" való természetes mozgás lép. De vannak-e történelmi, lelki *„folyamatok",* egyáltalában vannak-e eleven *folyamatok"?* A történelmi „mozgásoknak" – mondjuk a reneszánsz vagy a felvilágosodás korának – van-e valamiféle köze a mozgás *természetfogalmához?* A „folyamat" szó helyébe lépett a sorsnak, lehullt a létrejövés titkát rejtő fátyol. Miután megszűnt a világtörténés tragikus struktúrája, csak matematikai struktúrája maradt meg. Az „egzakt" történész immáron azt tételezi fel, hogy a történelemkép mechanikus jellegű állapotok sorozatából tevődik össze, ami ésszerű elemzéssel éppúgy feldolgozható, mint egy fizikai kísérlet vagy egy kémiai reakció, s hogy ennélfogva az okoknak, eszközöknek, eljárásoknak s céloknak egy, a látható felszínen elhelyezkedő, megragadható és feszes szövetet kell képezniük. A kép meglepően

leegyszerűsödik, s meg kell vallanunk, hogy egy, a felszínen megrekedő szemlélő esetében az előfeltevés – az *ő* személyét és világképét illetően – találó.

Az éhség és a szerelem immáron mechanikus folyamatok mechanikus okai a „népéletben". A társadalmi és szexuális problémák – mindkettő a nyilvános, túlságosan is nyilvános létezés fizikájához vagy kémiájához tartozik − magától értetődő témái lesznek az utilitárius történelemszemléletnek *s így* az ennek megfelelő tragédiának *is.* A társadalmi dráma ugyanis szükségszerűen kerül a materialista történelemszemlélet mellé. S az, ami a „Vonzások és választásokéban a szó legemelkedettebb értelmében: sors, az „A tenger asszonyá"-ban már semmi más, csak szexuális probléma. Ibsen – s vele együtt nagyvárosaink valamennyi ún. „észköltője"- nem költ, hanem konstruál, azaz olyan kauzális összefüggést épít ki, amely valamely első októl a végső okozatig terjed. Hebbel gyötrelmes művészi küzdelmei mindig azt célozták, hogy inkább kritikai, mint intuitív alkatának ezt az éppenséggel prózai elemét legyőzze – hogy ti. ennek ellenére *költő* legyen –, s innen van minden mértéket meghaladó, Goethétől teljesen eltérő vonzódása ahhoz, hogy az eseményeket *motiválja.* A motiválás ebben az esetben – Hebbelnél éppúgy, mint Ibsennél – a tragikus elem *oksági alapon történő megformálni akarását* jelenti. Hebbel olykor *csavarvonalról* beszél valamely jellem megformálása kapcsán; az anekdotát addig boncolgatja s gyúrja át, amíg az rendszerré, egy eset bizonyításává nem válik; kövessük csak nyomon, hogyan bánt a Judit-történettel! Shakespeare meghagyta volna eredeti formájában, s a világtitkot egy valódi esemény fiziognómiai bájában sejdítette volna meg. Az azonban, amit Goethe egykoron mondott: „Csak ne keressünk semmit a jelenségek mögött; *ők maguk jelentik a tant",* Marx és Darwin századában már nem volt érthető. Az ember éppoly távol került attól, hogy a múlt fiziognómiájából kibetűzze a sorsot, mint attól, hogy a tragédiában tiszta sorsot akarjon megformálni. A hasznosság kultusza mindkét területen teljesen más jellegű célt tűzött ki. Az ember azért alkotott-formáit, hogy bebizonyítson valamit. A kor „kérdéseit megtárgyalták", a társadalmi problémákat pedig célszerűen „megoldották". A színpad éppúgy eszköze ennek, mint a történelmi mű. A darwinizmus – bármilyen tudattalanul történhetett is ez – politikailag hatékony tényezővé tette a biológiát. A hipotetikus protoplazmában valamilyen demokratikus

nyüzsgés támadt, s a földigiliszták létért folytatott harca mint tanítás kapóra jött a mostoha sorsú kétlábúaknak.

S mégis, a történészeknek épp korunk legkiforrottabb és legszigorúbb tudományának, a fizikának képviselőitől kellett volna elővigyázatosságot tanulniuk. Még ha megengedjük is az oksági eljárás használatát, alkalmazásának laposság egyszerűen bántó. Hiányzik belőlük – mármint a történészekből – a szellemi fegyelem s a mélyreható pillantás, nem is beszélve arról a szkepszisről, ami a fizikai hipotézisek használatának módjában lakozik.[76] A fizikus ugyanis az atomokat és elektronokat, az áramokat és erőtereket, az étert és a tömeget *képekként* szemléli, ami távol esik a laikusok és a monisták vakhitétől; e képeket differenciálegyenletei elvont viszonyainak rendeli alá, s a szemlélet számára nem hozzáférhető számokat ezekbe az egyenletekbe öltözteti; ennek során bizonyos mértékben szabadon választhat több elmélet között anélkül, hogy ezekben az elméletekben más valóságot keresne, mint ami a konvencionális jeleket[77] illeti meg. S tisztában van azzal, hogy a környező világ technikai szerkezetéről szerzett tapasztalatokon kívül ezen a természettudomány számára egyedül járható úton a környező világ szimbolikus értelmezése érhető csak el, *nem több;* ami persze bizonyosan nem nevezhető „ismeretnek" a szó reményteljes s népszerű értelmében. A természet képét – a szellem alkotását és képmását, a kiterjedt világában való *alter egóját* – *megismerni* annyit tesz, mint a szellemnek önmagát megismerni.

Miként a fizika a legérettebb tudományunk, hasonlóképpen a szerves élet képét kutató biológia – tartalma és módszere alapján – a legfogyatékosabb tudomány. Az, hogy *valójában* mi is a történelmi kutatás – ti. tiszta fiziognómia – semmivel sem világítható meg jobban, mint Goethe természeti tanulmányainak kapcsolódási sorával. Ásványtannal foglalkozik, s belátásai azon nyomban egy földtörténet képévé állnak össze, melyben kedvenc kőzete, a gránit, csaknem ugyanazt jelenti, amit én az emberi történelem keretein belül ősemberi összetevőnek neveztem. Ismert növényeket vizsgál, s feltárul előtte a metamorfózis ősjelensége, minden növénylét *történetének* ősformája, s ezen túlmenően a növényvilágban megfigyelhető függőleges-és spiráltendenciákkal kapcsolatban olyan különösen mély belátásokra sikerül jutnia, melyeket még ma sem fognak fel helyesen. Csonttani tanulmányai, melyek teljes egészükben az eleven szemlélésére irányulnak, az embernél az *ős intermaxillare* felfedezésébe torkollnak, valamint ahhoz a belátáshoz vezetnek, hogy a gerincesek

koponyaszerkezete hat csigolyacsontból fejlődött ki. Kauzalitásról sehol sem esik szó. Úgy érezte a sors szükségszerűségét, ahogy azt „Orphikus ős-igéi”-ben fejezte ki:

„így kell lenned, más nem lehetsz magadnál:
Megmondották szibillák és próféták.
Mivel idők s hatalmak el nem rontják,
mely élve nő, a rendeltetett formát.”
(KERESZTÚRY DEZSŐ FORDÍTÁSA.)

A csillagok puszta kémiája, a fizikai megfigyelések *matematikai* oldala, a tulajdonképpeni fiziológia azért foglalkoztatják őt, a természet nagy történészét igen kevéssé, mivel mindez csupán szisztematika, a létrejött, holt, merev világról nyert tapasztalat, s Newton ellen írt polémiájának is ez képezi az alapját – ez az az eset, melyben mindkettőjüknek igaza van: az egyik a holt színben a törvényszerű természetfolyamatot *ismerte meg,* a másikban, a művészben intuitívérzéki *élmény* alakult ki; e ponton világosan ellentétbe kerül kettejük világa, s ezt most annak sarkított élességében összegzem.

A történelem az *egyszeri-tényleges,* a természet pedig a *folyvást lehetséges jegyét* viseli magán. Mindaddig, amíg a környező világ képét abból a szempontból kísérem figyelemmel, hogy annak milyen törvények alapján *kell* megvalósulnia, tekintet nélkül arra, hogy megtörténik-e vagy csak megtörténhetne – tehát az időt figyelmen kívül hagyva –, természetkutató vagyok, valódi tudományos munkát végzek. Egy természeti törvény – s másfajta törvények nem is léteznek – szükségszerűségére a legcsekélyebb mértékben sincs hatással az, hogy mondjuk végtelen gyakorisággal jelenik-e meg, vagy talán sohasem; vagyis a természeti törvény *független a sorstól.* Kémiai vegyületek ezreiről lehet beszélni, melyek sohasem jönnek létre, s nem állítják őket elő sohasem; mégis: bebizonyították, hogy lehetségesek, ennélfogva jelen vannak – *nem az örvénylő világegész fiziognómiája, hanem a természet szilárd rendszere számára.* Egy rendszer igazságokból tevődik össze; a történelem tényeken nyugszik. A tények egymás *után* következnek, az igazságok egymásból; ez a „mikor” és a „hogyan” között fennálló különbség. Villámlott – ez olyan tény, melyre – anélkül, hogy akár csak egy árva szót is szólnánk – ujjal

rámutathatunk. *Ha* villámlik, akkor dörög az ég – ennek közléséhez *állításra* van szükség. Az élmény végbemehet: szótlanul; szisztematikus megismerés viszont csak szavak révén lehetséges. „Csak az definiálható, aminek nincs története" − mondta egyszer Nietzsche. A történelem azonban jelenvaló történés: hatása érinti a jövőt, pillantása pedig a múltat. A természet – a kiterjedés jegyével, ám irány nélkül – minden időn túl helyezkedik el. Ennek mélyén a matematikai szükségszerűség húzódik meg, amannak mélyén pedig a tragikus szükségszerűség rejlik.

Az éber létezésben valójában e két világ – mármint a megfigyelés és az odaadás világa – úgy szövődik össze, ahogyan egy brabanti faliszőnyegen a láncfonal és a vetülékfonal együtt „hozza létre" a képet. Ahhoz, hogy ez a megértés számára egyáltalában *meglegyen,* egyszer – a sors végzése révén – mindegyik törvényt a szellemtörténet keretén belül kell felfedezni, azaz *átélni;* másrészt minden sors érzéki köntösben – személyek, tettek, jelenetek, gesztusok – formájában jelenik meg előttünk, azaz olyan formában, melyben természeti törvények hatnak. Az ősember élete a sorsszerűség démoni egységének adatott át; az érett kultúrember tudatában sohasem halványul el az az ellentét, mely ama korai s e késői világkép között feszül; a civilizált emberben pedig a tragikus világérzés vereséget szenved a mechanizáló intellektustól. Történelem és természet úgy léteznek *bennünk* egymással szemben, mint az *élet* és a *halál,* mint az *örökké létrejövő idő* s a *mindörökre létrejött tér.* Az éberlétben a létrejövő és a létrejött küzd egymással a világképen belüli elsőbbségért. E kétfajta szemléletmód legmagasabb rendű és legérettebb formája – ami csak a nagy kultúrákban lehetséges – az ókori lélekben Platón és Arisztotelész ellentétében jelenik meg előttünk, a nyugati lélekben pedig abban az ellentétben, amely Goethe és Kant között feszül; nem más ez, mint a világ tiszta fiziognómiája, az örök gyermeki lélek felől megközelítve, valamint a tiszta szisztematika, melyet az örök agg értelme ismer meg.

20

S mármost ezen a ponton tárul fel előttem a nyugati filozófia *végső* nagy feladata, az az egyetlen feladat, amely még megőrződött a fausti kultúra öregkori bölcsessége számára; az a feladat, amely lelkiségünk évszázados fejlődése révén előre meghatározottnak tűnik. Egyetlen kultúrának sem áll szabadságában az, hogy *megválassza* gondolkodása útirányát, illetve annak menetét; első ízben azonban itt láthatja előre egy kultúra, hogy a sors számára milyen utat szabott.

Lelki szemeim előtt a legmagasabb rendű értelemben vett történelem kutatásának tisztán nyugati formája lebeg, olyan forma, amely mind ez ideig még sohasem bukkant fel, s amely az antik és minden más lélektől idegen kellett hogy maradjon. E forma nem más, mint az összlétezés átfogó fiziognomikája, az összemberiség létrejövésének morfológiája, úgy, ahogy az útja során a legmagasabb rendű és legvégső eszmékig nyomul előre; nem kisebb ez a feladat, mint hogy ne csak saját lelkünk világérzését világítsuk át, hanem *valamennyi* leiekét, melyekben eddig egyáltalában nagy lehetőségek tárultak fel, s melyeknek – a valóságos képében – az egyes kultúrák a kifejeződései. E filozófiai pillantás, melyhez a jogot számunkra – és csakis a mi számunkra – az analitikus matematika, a kontrapunktikus zene és a perspektivikus festészet biztosítja, a rendszerező adottságait messze meghaladóan előfeltételezi a művész szemét, olyan művészét, aki úgy érzi, hogy titokzatos kapcsolatok mély végtelenségében tökéletesen feloldja a körülötte levő érzéki és megragadható világot. így érzett Dante, s így érzett Goethe is. A cél az, hogy egy évezrednyi organikus kultúrtörténetet egységként, *személyként* szűrjünk ki a világtörténés örvényéből, illetve hogy azt annak legbensőbb lelki feltételeiben ragadjuk meg. Az új művészet lényege, hogy a nagy, sorsdöntő vonásokat valamely *kultúra* – mint legmagasabb rendű emberi individualitás – „arcán" úgy szemléljük s úgy értsük meg, ahogyan egy Rembrandt-portré vagy egy római császármellszobor arcvonásait fürkésszük. Arra már tettek kísérleteket, hogy megtudják, miképp is fest ez egy költő, próféta, gondolkodó vagy egy hódító esetében; az újfajta „élettapasztalat" viszont arra irányul, hogy behatoljunk az egyáltalában vett antik, az egyiptomi és az arab lélek mélyébe, s hogy azokat – tipikus embereken és helyzeteken keresztül, a vallásban és az államban, a stílusban és az irányzatban, a gondolkodásban és az erkölcsben – összkifejeződésükben, úgymond, együtt

éljük át. Minden nagy korszak, minden nagy történelmi alak, az összes istenség, város, nyelv, nemzet és művészet, mindaz, ami valaha létezett és létezni fog, nem egyéb, mint a legmagasabb rendű szimbolikát hordozó fiziognómiai vonás, melyet egy *emberismerőnek* a szó egészen új értelmében véve kell értelmeznie. Költemények és csaták, Ízisz-és Kübelé-ünnepek és katolikus misék, magaskohók és gladiátorjátékok, dervisek és darwinisták, vasutak és római utak, „haladás" és nirvána, újságok, rabszolgatömegek, pénz, gépek – mindez egyforma módon jel és szimbólum a múlt ama világképében, amiben egy lélek jelentőségteljesen tárja fel magát előttünk. „Csak földi példakép, minden mulandó." Itt olyan megoldások és távlatok lappanganak, melyeket eddig még csak nem is sejtettünk. Homályos kérdésekre derül fény, olyanokra, melyek fundamentumát képezik az összes, legmélyebben honoló emberi ősérzésnek, s melyeket a megérteni akarás az idő, a szükségszerűség, a tér, a szeretet, a halál s az első ősokok problémáinak öltözetébe bújtatott. A szférák hallatlan zenéje létezik; azt akarja, hogy *meghallják,* de legmélyebb szellemeink egynémelyike fogja csak meghallani. A világtörténés fiziognomikája lesz a *legvégső fausti filozófia.*

HARMADIK FEJEZET:

MAKROKOZMOSZ

I. A VILÁGKÉP SZIMBOLIKÁJA ÉS A TÉRPROBLÉMA

1

A fiziognómiai jellegű világtörténelem gondolata ekként tágul s válik *egy mindent felölelő szimbolika eszméjévé.* Az itt megkövetelt értelemben vett történelemkutatásnak mindössze azt a képet kell vizsgálat tárgyává tennie, amelyről a mára már múlttá vált hajdani elevenség tanúskodik; e kép benső formáját és logikáját kell rögzítenie. A sorseszme az a legvégső dolog, ameddig e történelemkutatás egyáltalában eljutni képes. Ennek következtében ez a kutatás, bármennyire új és átfogó is az itt megadott irányt illetően, mégis töredéke és alapzata lehet csupán egy még átfogóbb vizsgálódásnak. Tőszomszédja egy éppoly töredékes természetkutatás, amely az oksági viszonyok körére korlátozódik. Eleven lény mivoltát magát azonban sem a tragikus, sem pedig a technikai „mozgás" nem meríti ki – ha szabad így kifejeznünk magunkat a célból, hogy felmutassuk azokat a különbségeket, melyek az átélt és a megismert között az alapokat illetően fennállnak. Átélni és megismerni csak addig vagyunk képesek, ameddig ébren vagyunk; élni azonban akkor is élünk, amikor a szellem és az érzékek álomba merülnek. Zárja le bár az éjszaka a szemünket, vérünk akkor is ott lüktet. A mozgóban mozgunk – a természet megismerésének egyik alapmondásával így próbáljuk meg szemléletessé tenni a kimondhatatlant, melynek létéről, a legmélyebb órákban, benső bizonyosságot nyerünk; az Itt és az Ott azonban csak az ébren levő lény számára jelenik meg megszüntethetetlen kettősségként. Saját lelki rezdüléseink mindegyike kifejezést nyer, másoké pedig visszhangot vált ki bennünk, így mindannak, aminek tudatában vagyunk, bármilyen formát öltsön is az – s legyen bár lélek és világ, élet és valóság, történelem és természet, törvény, érzés, sors, Isten, jövő és múlt, jelen és örökkévalóság – számunkra van egy még mélyebb értelme; az egyedüli és legvégső eszköz arra, hogy e megragadhatatlant megragadhatóvá tegyük, egy bizonyosfajta metafizikában rejlik, melynek számára *minden,* bármiről legyen is szó, valamely *szimbólum* jelentésével rendelkezik.

A szimbólumok érzéki jelek, meghatározott jelentést hordozó végső, oszthatatlan és mindenekelőtt akarattalan benyomások. Valamely szimbólumban a valóságnak olyan vonása testesül meg, amely az érzékileg éber ember számára közvetlen, benső bizonyossággal olyasvalamit jelez,

ami az értelem révén nem közölhető. Egy dór, kora arab vagy kora román díszítés, a paraszthház, a család, az érintkezés, a viseletek és kultikus szertartások formája, de ugyanígy egy ember, egész társadalmi rendek és népek arckifejezése, járása és magatartása is, az összes emberi és állati beszédmód és településforma s mindezeken túlmenően az egész természet néma nyelve – erdőkkel, legelőkkel, nyájakkal, felhőkkel, csillagokkal, holdfényes éjszakákkal és zivatarokkal, virágba borulással és lombnullással, a közelséggel s a messzeséggel – nos, mindez nem más, mint az a szimbolikus benyomás, amit a világegyetem gyakorol ránk; ezek iránt vagyunk fogékonyak, s a befelé fordulás óráiban e nyelvet jól kivehetően halljuk; másfelől egy vele egynemű megértés érzése az, ami az összemberiségből családokat, társadalmi rétegeket, törzseket s végül egész kultúrákat emel ki és fog egybe.

Itt tehát nem arról lesz szó, hogy „mi" is voltaképpen a világ, hanem arról, hogy mit jelent az élőlény számára, akit mintegy körülölel. Az ébredéssel az Itt és az Ott között számunkra teret veszt valami. Az Ittet éljük, az Ottót pedig átéljük, az előbbit mint saját, az utóbbit pedig mint idegen tényezőt. Arról a hasadásról van itt szó, amely a lélek és a világ – mint a valóság pólusai – között támadt; ez utóbbiban azonban nemcsak ellenállások és mozdulatok vannak, melyeket – mint dolgokat és tulajdonságokat – kauzálisán fogunk fel, illetve melyekben olyan lények (numina) tényked ését érezzük, akik „egészen olyanok, mint mi magunk", hanem ezenkívül még valami, ami mintegy megszünteti a hasadást. A valóság – egy lélekre *vonatkoztatott* világ -minden egyes ember számára az Irányított kivetülését jelenti a Kiterjedt világába; a valóság önmagának az idegenben való visszatükröződése, azaz *magát az illetőt jelenti.* A szimbólum hídját az eleven Itt és Ott között egy éppannyira teremtő, mint amennyire tudattalan aktus hozza létre – nem „én" valósítom meg a lehetségest, hanem „az" rajtam keresztül valósul meg; *„a"* világ, melyet *felfogunk,* s ami minden egyes ember számára *„az" egyedüli* világ, hirtelen s a legteljesebb szükségszerűséggel keletkezik, mégpedig az érzéki és az emlékezetben megőrzött elemek összességéből.

S ezért annyi világ van, ahány éber lény s ahány raja a lényeknek, kik bensőleg átérzett harmóniában élnek; s az állítólag egyetlen, önálló és örök világ – melyről mindenki azt hiszi, hogy a többiekével közös – mindegyikőjük létezésében mindig új, egyszeri és soha meg nem ismétlődő élmény.

A gyermeki-homályos szemlélés ősi kezdeteitől – melyben még nyoma sincs a valamely lélek számára való világnak s egy világban létező, önmagában bizonyos léleknek – a tudatosság fokozatainak egész sora vezet az átszellemített állapotok legmagasabb rendű formáihoz, mely állapotok elérésére már csak az egészen érett civilizációk embere képes. E fokozatos emelkedés egyúttal a szimbolika fejlődése is, az *összes* dolog jelentéstartalmától kezdve egészen az egyes és meghatározott jelek felbukkanásáig. *Egész* lényem tartalmát – a világszerűség félálomhoz hasonló benyomásaitól kezdve egészen az oksági törvények és számok merev világáig, amely mintegy ráépül az előbbire s egybefogja azt − nemcsak akkor adom át a rajtam kívül elhelyezkedő világnak, amikor azt – a gyermek, az álmodozó és a művész nyomdokain haladva – úgy fogadom el, mint ami homályos jelentésekkel van teli, s nem is csak akkor, amikor ébren vagyok, anélkül persze, hogy a gondolkodó és tevékeny ember feszült figyelmével fognám fel a világot – ez egyébként is olyan állapot, amely még a tulajdonképpeni gondolkodó és cselekvő ember tudatát is sokkal ritkábban uralja, mint gondolnánk –, hanem folyton-folyvást, egészen addig, amíg egyáltalában éber életről beszélhetünk. A szimbolikus elem azonban nem hiányzik magából a számok tiszta világából sem, s épp belőle származnak azok a jelek – ilyen a háromszög, a kör, a 7 vagy a 12 –, melyeket a töprengő gondolkodás kimondhatatlan jelentésekkel ruház fel.

Ez *a makrokozmosz, a valóság eszméje mint valamennyi szimbólumnak egy lélekre vonatkoztatott összessége.* A jelentőségteljesnek e vonása alól semmi sem vonja ki magát. Mindaz, ami van, szimbólum is egyúttal. Minden egy meghatározott – s nem egy tetszőleges másik – lélek lényegéről beszél, a testi megjelenéstől – egyes emberek, társadalmi rendek és népek arckifejezésétől, alakjától, magatartásától – kezdve egészen a megismerés, a metafizika és a fizika állítólag örök és általános érvényű formáival bezárólag.

A szemlélt, átérzett és megismert birodalmának, más szóval annak, ami saját léte stílusában – a nyelv, a művészet és a vallás, a szavak hangzása, képletek és jelek (ezek maguk is szimbólumok) kifejezési eszközei révén – formálódott meg, nagyobb vagy csekélyebb mértékű közölhetősége egyedül az egyes világok közötti nagyobb vagy csekélyebb mértékű rokonságon nyugszik – már amennyiben *egy adott* kultúrához vagy lelki közösséghez tartozó emberek átélik ezt a rokonságot. Itt jelenik meg egyúttal az a leküzdhetetlen akadály, hogy idegen lényekkel valóban közölni tudjunk

valamit, illetve hogy valóban megértsük azok életmegnyilvánulásait. A két oldal formavilágának rokonsági foka dönti el azt, hogy a megértés (Begreifen) mely ponton válik önbecsapássá. Bizonyos, hogy az indiai és az egyiptomi lelket – amely emberalakjaiban, szokásaiban, istenségeiben, alapszavaiban, eszméiben, épületeiben és tetteiben tárul elénk – nagyon tökéletlenül tudjuk csak megérteni. A görögöknek – bármennyire ahistorikusak voltak is – a leghalványabb sejtelmük sem volt az idegen lelkiségek lényegéről. Nézzük csak meg, mily naivitással pillantották meg minden más idegen nép isteneiben és kultúrájában a sajátjukat. Velünk is az a helyzet, hogy amikor valamelyik idegen filozófustól az αρχή, *atman, tao* terminusokat a nálunk szokásos szófordulatokkal adjuk vissza, akkor mintegy a *saját* világérzésünket csúsztatjuk az idegen lélekkifejezés helyébe, mely világérzésből viszont a mi szavaink jelentése ered. S az óegyiptomi és kínai portrék arcvonásait szintén a nyugati élettapasztalat alapján értelmezzük. Mindkét esetben tévedésnek esünk áldozatul. Az, hogy a régi kultúrák művészetének remekművei még elevenen hatnak ránk -tehát „halhatatlanok” –, mindenesetre a szó szoros értelmében e „képzelgések” körébe tartozik, amit a másként megértés egyöntetűsége tart érvényben. Ezen alapszik például a Laokoón-csoportnak a reneszánsz művészetre, illetve Seneca drámáinak a francia klasszicista drámára gyakorolt hatása.

2

A szimbólumok, mint valamiféle megvalósult dolgok, a kiterjedt területéhez tartoznak. Létrejöttek, s nem létrejövök – még akkor sem, ha valamilyen létrejövést ábrázolnak –, ennélfogva szigorúan lehatároltak, s a tér törvényszerűségeinek vannak alávetve. *Csakis* érzéki-térbeli szimbólumok léteznek. Már a „forma" szó is valamiféle kiterjedtet jelöl a kiterjedtben, s ez alól – mint látni fogjuk – a zene benső formái sem jelentenek kivételt. A kiterjedés azonban az „éberlét" tényének sajátossága, amely az egyedi létezésnek csak egyik oldalát képezi, s a legbensőbb módon összefonódik annak sorsával. Ezért a tevékeny – érző vagy megértő − éberlét minden egyes vonása – abban a pillanatban, amikor annak tudatára ébredünk – már a *múlté.* A benyomásoknak – hogy egy jellegzetes fordulattal éljünk – csak *utána* tudunk gondolni, ám az, ami az állatok érzéki élete szempontjából csupán múlt, az a szóhoz kötött emberi megértés számára – *mulandó.* S nemcsak az mulandó, ami történik − mivel semmiféle történés sem hozható vissza –, hanem a jelentés mindennemű formája is. Kövessük nyomon az oszlop sorsát; az egyiptomi sírtemplomban a látogatót sorokba rendeződve kísérik útján, a dór peripterosz épülettestét ezek tartják össze, a kora arab bazilikában rajtuk nyugszik a benső tér, s végül a reneszánsz épületek homlokzatain ezek fejezik ki a felfelé húzó lendületet. Nos, a hajdanvolt jelentés sohasem tér vissza. Ami egyszer bekerült a kiterjedt birodalmába, annak a kezdet mellett a vég is kijut. *A tér és a halál között* mély és már korán megérzett összefüggés áll fenn. Az ember az egyetlen lény, amely tud a halálról. Az összes többi megöregszik, de tudatosságuk teljességgel a pillanatra korlátozódik, ami számukra szükségképpen örökkévalónak tűnik. Élnek ugyan, ám mit sem tudnak az életről, miként a gyermekek legkorábbi éveikben, amikor a kereszténység még „ártatlannak" tekinti őket. S meghalnak, látják a meghalást, azonban semmit sem tudnak róla. Az érzékelésen túlmenően az elmúlás fogalmát is – vagyis a múlt emlékezetét s a visszavonhatatlan tapasztalatát – csak a teljes egészében öntudatra ébredt, tulajdonképpeni ember tudhatja magáénak, kinek megértése – a nyelv szokása révén – eloldódott a látástól. Mi *vagyunk* az idő, de a történelemről alkotott kép is a *sajátunk,* s – mintegy a halállal szembesülve − ebben jelenik meg a születés mint a másik rejtély. Az összes többi lény élete úgy pereg le előttük, hogy sejtelmük sincs annak határairól, azaz mit sem tudnak

annak feladatáról, értelméről, időtartamáról és céljáról. Éppen ezért a benső élet öntudatra ébredése egy gyermekben – mély és jelentőségteljes azonosulással – gyakran egy rokon halálához kapcsolódik. A gyermek *hirtelen* ráébred arra, hogy mi is az az élettelen, teljes egészében anyaggá, térré változott holttest, s *egyúttal* magányos *lénynek* érzi magát egy idegen, kiterjedt világban. „Engem csak egy lépés választ el az ötéves gyermektől. Az újszülött és az ötéves gyermek között viszont félelmetes távolság húzódik" – mondta egyszer Tolsztoj. Itt, a létezés e döntő pontján, ahol az ember valóban emberré válik, s felismeri roppant magányát a mindenségben, a világszorongás úgy tárul fel előttünk, mint a *haláltól,* a fény világában rejlő határtól, a merev *tértől* való tisztán emberi *szorongás.* Itt bukkanunk rá annak a magasabb rendű gondolkodásnak az eredetére, ami először is: a halálról való elmélkedés. Ebből sarjad minden vallás, természetkutatás és filozófia. Valamennyi nagy szimbolika formanyelve a halottkultuszhoz, a temetkezési formához s a sírdíszhez kötődik. Az egyiptomi stílus kezdetét a fáraók halotti temploma jelenti, az antik stílusét a halotti urnák geometriai díszítése, az arabét a katakombák és szarkofágok, a nyugati stílusét pedig a székesegyház, melyben Jézus kereszthalála „a pap keze között" naponta megismétlődik. Minden történelmi érzésnek a korai szorongás a forrása; az antikvitásban az élettel teli jelenhez való ragaszkodásnak, az arab világban a keresztelés megjelenésének, mely új életet ígér, s legyőzi a halált, a nyugati világban pedig a bűnbánatnak, amely arra érdemesít, hogy magunkba fogadjuk Krisztus testét s ezzel a halhatatlanságot. A múlt iránt érzett gond csakis abból az éber gondból ered, melyet a *még nem* elmúlt élettel kapcsolatban állandóan érzünk. Az állatnak *csak* jövője van, az ember viszont ismeri a múltat is. Ezért minden új kultúra új „világnézettel" – vagyis egy, a halálra mint a szemlélt világ titkára vetett váratlan pillantással – ébred öntudatra. A nyugati táj fausti lelkülete akkor született meg, amikor az 1000. esztendő táján Nyugaton elterjedt a világvége gondolata.

Az ősember a halál fölött érzett mély döbbenetében arra törekedett, hogy ezt a kiterjedt, sötét hatalommal teli világot, melyet a kauzalitás könyörtelen s mindig jelenvaló korlátai jellemeznek, s mely őt magát állandóan pusztulással fenyegeti, szellemének minden erejével áthassa és megigézze. Ez az ösztönszerű védekezés mélyen bele van ivódva a tudattalan létezésbe; e védekezés azonban csak annyiban jelezte a *személyes* életvezetés küszöbét, amennyiben tulajdonképpen létrehozta, szétválasztotta

és egymással szembeállította a lelket és a világot. Hatni kezd az én-és a világérzés, s minden kultúra – a benső éppúgy, mint a külső, a magatartás éppúgy, mint a teljesítmény – voltaképpen nem más, mint ezen egyáltalában vett emberlét felnövekedése. Ettől kezdve mindaz, ami érzeteinknek ellenáll, már nemcsak „ellenállás", dolog, benyomás, miként az állatoknál s még a gyermekeknél is, hanem egyúttal kifejezés is. A dolgok nemcsak *valóságosak* a környező világon belül, hanem – a világ- *„nézet"* keretein belül, úgy, ahogyan „megjelennek" – *értelmük* is van. Először csak a dolgok viszonyultak az emberhez, most már az ember is viszonyul hozzájuk. A dolgok az emberi létezés érzéki képeivé váltak. A halál tudásából – melyben feltárul a tér titka – így jön létre minden valódi – *tudattalan és benső le g szükségszerű* – szimbolika lényege. Minden szimbolika védekezést jelent. A szimbolika kifejeződése valamely borzadállyal vegyes tiszteletnek (Scheu), a szó régi, kettős értelmében; formanyelve egyszerre szól félelemről és tiszteletről.

Mindaz, ami létrejött, mulandó. Nemcsak a népek, nyelvek, fajok és kultúrák mulandók. Néhány évszázadon belül megszűnik a nyugateurópai kultúra, nem lesznek többé németek, angolok, franciák, mint ahogy Justinianus korában sem voltak már rómaiak. Nem az emberi nemzedékek sora roppant meg; egy nép benső formája szűnt meg létezni, amely számos nemzedéket egységes taglejtésbe fogott össze. A *Civis Romanus,* az antik lét egyik leghatalmasabb szimbóluma mint forma jószerével csak néhány évszázadig létezett. Ám a nagy kultúra mint olyan ősjelensége egyszer el fog majd tűnni, s vele együtt a világtörténelem színjátéka, végül pedig maga az ember is, s ezenkívül a földfelszín növényi és állati életének jelensége, a Föld, a Nap és a Naprendszer egész világa. Minden művészet halandó, nemcsak az egyes műalkotások, hanem maguk a művészetek is. Egy szép napon Rembrandt utolsó arcképe, a mozarti zene utolsó taktusa is meg fog szűnni – bár egy festett vászon és egy kottafüzet talán fennmarad –, mivel az utolsó, ezek formanyelvét még értő szem és fül is megszűnt létezni. Minden gondolat, minden hit, minden tudomány mulandó, mihelyt kihunynak azok a szellemek, kiknek világában azok „örök igazságai" szükségképpen igaznak látszottak. A mulandóság még azokra a csillagvilágokra is vonatkozik, melyek − *mint* egy szem számára való világok – a Nílus és az Eufrátesz menti csillagászok előtt „jelentek meg", mivel *a mi* – éppoly mulandó – *látásmódunk* már egy másik világhoz tartozik. Mi tudjuk ezt; az állat azonban nem, és amit az állat nem tud, az az

őt övező világ élményében sem foglaltatik benne. A múlt képével együtt azonban az a vágy is semmivé foszlik, hogy a mulandónak mélyebb értelmet tulajdonítsunk. S ily módon a tisztán emberi makrokozmosz gondolata újfent ahhoz a mondáshoz kapcsolódik, melynek jelen fejtegetésünk egészét kell szentelni: *„Csak földi példakép, minden mulandó.”*

Így e felismerés észrevétlenül a térproblematikához vezet át, mégpedig egészen új és meglepő értelemben. Megoldása – vagy szerényebben szólva: értelmezése – csak ezen összefüggés alapján tűnik lehetségesnek, hasonlóan ahhoz, ahogy az időprobléma csak a sorseszme alapján vált megragadhatóvá. A sorstól vezérelt élet az öntudatra ébredés pillanatától kezdve *érzett mélységként* jelenik meg az érzéki életben. Minden kiterjedéssel bír; ez viszont még nem „a tér”, nem olyasvalami, ami önmagában rögzített, hanem folytonos önkiterjedés, a mozgásban levő Itt-től a szintén mozgásban levő Ott felé. A világélmény kizárólag a *mélység* – távolság vagy *eltávolodás* – lényegéhez kapcsolódik, melynek irányát − a hosszúság és a szélesség mellett – a *„harmadik dimenziónak”* nevezik a matematika elvont rendszerében. Az egymás mellé rendelt elemek e hármassága eleve félrevezető. Kétségtelen, hogy a térbeli világbenyomásban ezek *nem* egyenértékűek, még kevésbé egyneműek. A „hosszúság és a szélesség” − melyek élményként bizonyosan egységet s nem összeget képeznek – óvatosan fogalmazva az érzékelés puszta formái; a tisztán érzéki *benyomást* jelenítik meg. A mélység viszont a *kifejezést,* a *természetet* jeleníti meg; vele kezdődik a „világ”. Ez a megkülönböztetés, amely az úgynevezett másik két dimenzióval szemben a harmadik dimenzió értékelésére vonatkozik – és amely a matematika számára magától értetődő módon egészen idegenül hangzik – az érzékelés és a szemlélet fogalmának szembeállításában is benne rejlik. A mélység felé való kiterjedés az előbbit az utóbbivá változtatja át. Csakis a mélység – a *kiterjedt* – a szó szoros értelmében vett *tulajdonképpeni* dimenzió.[78] Az éberlét ebben aktív, míg amazokban szigorúan passzív. A mélység *valamely rend szimbolikus tartalma* – mégpedig egy egyedi kultúra értelmében véve –, mely tartalom legmélyebben ebben az eredeti s tovább már nem bontható elemben fejeződik ki. A mélység élménye − se felismeréstől függ minden további − éppannyira tökéletesen akarattalan és szükségszerű, mint amennyire tökéletesen alkotó aktus – melynek révén az én − hogy úgy mondjam – úgy tartja fenn világát, hogy annak mintegy alárendelődik. Az érzetek

áradatából ez teremt formával teli egységet, olyan, mozgásban levő *képet,* melyet − mihelyt a megértés hatalmába keríti azt – immáron törvények uralnak, s így a kauzalitás elvének rendelődik alá, s amely ennélfogva – egy személyes szellem képmásaként − *mulandó.*

Nincs kétség afelől − jóllehet az értelem ellene szól –, hogy e kiterjedés végtelenül sokféle változatra képes, s hogy nemcsak a gyermek és a felnőtt, a vadember és a városlakó, a kínai s a római esetében más, hanem különbözik minden egyes ember esetében is, mégpedig attól függően, hogy ki hogyan éli meg világát: gondolataiba merülve vagy feszült figyelemmel, tevékenyen avagy tétlenül. Hisz – színekkel és vonalakkal – mégiscsak „a" természetet adta vissza minden művész. S mindegyik fizikus – legyen bár görög, arab avagy német – *„a"* természetet bontotta legvégső alkotóelemeire − de hát akkor miért nem ugyanazt fedezték fel mindnyájan? Azért nem, mert mindegyiknek megvan a maga saját természetképe, jóllehet mindenki abban a hiszemben él − mégpedig a naivitásnak olyan fokával, amely menti életszemléletüket, s menti *őket* is –, hogy természetképük közös mindenki máséval. A „természet" azonban olyan birtok, ami keresztül-kasul át van itatva a legszemélyesebb tartalommal. *A természet a mindenkori kultúra egy funkciója.*

3

Azt a nagy kérdést mármost, hogy ez az elem vajon *a priori* fennáll-e vagy pedig tapasztalat által szerzett, Kant a következő híres megfogalmazással vélte eldönteni: a tér a *szemlélet formája,* s ez szolgál alapjául valamennyi világbenyomásnak. Kétségtelen azonban, hogy a gondtalan gyermek és az álmodozó „világa" bizonytalanabb és határozatlanabb módon[79] birtokolja ezt a formát, és – mivel a szabadon mozgó lényeknek életükről *gondoskodniuk* kell (csak a mező liliomainak nincs erre szükségük) – az érzéki önkiterjedést csak a környező világ feszült, gyakorlatias, *technikai* szemlélete merevíti racionális háromdimenzionalitássá. Csak a magasabb rendű kultúrák városi embere *él* valóban e szemkápráztató éberségben, s csak az ő gondolkodása számára létezik olyan tér, amely halott, az érzéki élettől *teljes egészében* eloldott („abszolút"), időidegen, s amely a térnek immáron nem szemlélt, hanem *értelemmel felfogott* formája. Nem kérdéses, hogy az „a" tér, melyet Kant − elmélete kigondolásakor – feltétlen bizonyossággal látott maga körül, Karoling-kori elődei számára ebben a szigorú formában még csak megközelítőleg sem voltjelen. Kant nagysága abban rejlik, hogy megalkotta az *„a priori"* forma fogalmát, nem pedig e fogalom általa kialakított alkalmazásában. Azt, hogy az idő nem szemléleti forma, sőt egyáltalában nem is „forma" – csak kiterjedt formák léteznek –, s hogy csak mint a térrel ellentétes fogalom definiálódott – már láttuk. De nem csak az a kérdés, hogy mondjuk épp a „tér" szó pontosan fedi-e annak formális tartalmát, amit szemlélünk; tény másrészt az is, hogy a szemlélet formája *a távolság mértékével változik;* minden távoli hegyvonulatot síkban -színfalként – „szemlélünk". Senki sem fogja azt állítani, hogy a holdtányért testszerűnek látja. A hold a szem számára: tiszta sík, s csak azután ölt egyre inkább téries jelleget, hogy a távcső erősen megnagyobbítja – vagyis mesterségesen közel hozza. A szemléleti forma tehát szemmel láthatólag a távolság függvénye. Ehhez jön még az, hogy amikor visszagondolunk valamire, ahelyett, hogy pontosan felidéznénk a korábban bennünket ért benyomásokat, inkább az ezekből leválasztott tér képét „állítjuk magunk elé". Az eleven valóságot illetően azonban ez az elképzelés tévútra visz bennünket. Kant hagyta magát félrevezetni. Egyáltalában nem lett volna szabad elválasztania egymástól a szemlélet és az értelem formáit, mégpedig azért, mert az *ő* térfogalma már mindkettőt magában foglalja.[80]

S amiképp Kant az idő problémáját azzal futtatta vakvágányra, hogy azt a gyökerében félreértett aritmetikával hozta kapcsolatba, tehát olyan időfantomról beszélt, mely híján volt az eleven iránynak – vagyis csak térbeli séma volt –, hasonlóképpen a tér problémáját azzal vitte tévútra, hogy azt egy közkeletű-populáris geometriával hozta összefüggésbe. A véletlen úgy akarta, hogy főművének befejezése után alig néhány évvel Gauss felfedezte az első nem euklideszi geometriát; e geometriák önmagukban ellentmondásmentes létezése bebizonyította azt, hogy a háromdimenziós extenziónak *több* szigorúan matematikai válfaja létezik, melyek összességükben „a priori biztosak", anélkül, hogy lehetőség nyílna arra, hogy *egyet* közülük kiemeljünk úgy, mint a tulajdonképpeni „szemléleti formát".

Súlyos – és egy Euler-, illetve Lagrange-kortárs számára már megbocsáthatatlan – tévedés az, ha az antik iskolai geometriát a bennünket körülvevő természet formái által leképezve akarjuk viszontlátni. Bizonyos, hogy a természetre irányuló feszült figyelem pillanataiban – a megfigyelő közelében és megfelelően kicsiny arányok esetén – közelítő egybevágóság áll fenn az eleven benyomás és a szokásos geometria szabályai között. A filozófia által állított *pontos* egybevágóság azonban sem a közvetlen szemrevételezés, sem pedig mérőműszerek által nem bizonyítható. Egyik sem képes arra, hogy a pontosság bizonyos, távolról sem kielégítő határát valaha is túllépje; idetartozik például annak a kérdésnek a gyakorlati eldöntése, hogy a nem euklideszi geometriák közül melyik is az „empirikus" tér geometriája.[81] Nagy léptékek és távolságok esetében, ahol a mélységélmény teljes egészében uralja a szemléleti képet – nem egy rajz esetén, hanem mondjuk egy távolba vesző táj előtt – a szemléleti forma a matematikának alapjában mond ellent. Végigpillantván bármelyik sugárúton, azt látjuk, hogy a párhuzamosok a horizonton találkoznak. S épp e tényen alapul a nyugati s az egészen más jellegű kínai festészet perspektívája; ezeknek a hozzájuk tartozó matematika alapproblémáival való összefüggése – világosan érezhető. A mélységélmény – annak mérhetetlenül sokféle válfajával – mindennemű számszerű meghatározottság alól kivonja

magát. A líra és a zene, valamint az egyiptomi, kínai és nyugati festészet egésze cáfolja azt a feltételezést, mely szerint az átélt és a vizuális tér

szigorú matematikai struktúrával rendelkezik, s mivel az újabb filozófusok közül nem akadt egy sem, aki valamennyire is értett volna a festészethez, e cáfolatot egyikük sem ismerhette meg. Azt a *„horizontot”,* melyben és mely révén minden vizuális kép *fokozatosan síklezárásba megy át,* egyetlen fajta matematika sem tudja megragadni. Egy tájképfestő minden egyes ecsetvonásával cáfolja az ismeretelmélet állításait.

A „három dimenziónak” mint az életből kivont matematikai nagyságnak nincs semmiféle természetes határa. Ezt az átélt benyomás síkjával és mélységével szokták felcserélni, s ily módon az egyik ismeretelméleti melléfogást követi a másik, mely szerint a szemlélt kiterjedtség is határtalan, jóllehet pillantásunk csak megvilágított térrészeket fog át; ezeknek határát a mindenkori fényhatár jelenti, legyen ez bár a csillagos égbolt vagy pedig légköri fényesség. A „látott világ” *fény ellenállások* összessége, mivel a látás a sugárzó vagy visszaverődő fény meglétéhez kötött. A görögök e ponton meg is álltak. A határtalan világtér *eszméjét* – végtelenül sok állócsillagrendszerrel és olyan távolságokkal, melyek messze túllépnek minden optikai lehetőségen – csak a nyugati világérzés alkotta meg; a *benső* pillantás alkotása ez, amely mindennemű optikai megvalósulás alól kivonja magát, s amely olyan emberek számára, akik másként érző kultúrákban élnek, még mint puszta gondolat is idegen és elérhetetlen marad.

4

Ily módon a gaussi felfedezés, amely *teljességgel* új útra vitte a modern matematikát,[82] annak bebizonyítását eredményezte, hogy a háromdimenziós extenziónak több egyformán helyes szerkezete van, az a kérdés pedig, hogy ezek közül most melyik felel meg a szemléletnek, annak tanúbizonysága, hogy a problémát egyáltalában nem értettük meg. A matematika – akár használ *fogódzóként* szemléleti képeket és elképzeléseket, akár nem – a tiszta számok olyan tisztán *értelmi* rendszereivel, formavilágaival foglalkozik, melyek teljes egészükben eloldódtak az élettől, időtől, sorstól, s melyek helyessége – *nem ténylegessége* – éppolyan időtlen s oksági-logikai természetű, mint bármi, amit csupáncsak megismerünk, de nem élünk át.

Ezzel nyilvánvalóvá vált az eleven szemlélet és a matematikai formanyelv közötti különbség, s feltárul előttünk *a tér létrejövésének* titka.

Ahogy a létrejövés alapját képezi a létrejöttnek, a kiapadhatatlanul eleven történelem pedig a beteljesedett és holt természetnek, vagy ahogy az organikus alapjául szolgál a mechanikusnak, a sors pedig az oksági törvénynek s az objektíve tételbe foglaltnak, hasonlóképpen gyökerezik *a kiterjedés eredete: az irányban. Az önmagát beteljesítő létnek az „idő” szóval érintett titka képezi az alapját annak, amit – mint beteljesültet – a „tér” szóval nem is annyira érthetővé teszünk, mint inkább egy benső érzés számára jelzünk.* Mindennemű valódi extenzió csakis a mélység élményében és a mélység élménye révén alakul ki; s épp ez a mélybe, távoliba való kiterjedés – először az érzékelés, mindenekelőtt a látás s csak később a gondolkodás számára – az a *lépés,* amely a mélység nélküli érzéki benyomástól a makrokozmikusan elrendezett világképig vezet – azzal a mozgalmassággal együtt, amely titokzatos módon ez utóbbiban jelentkezik -nos, mindenekelőtt ezt jelöli az „idő” szó. Érzékelünk – s ez a valódi, feszülten figyelő éberlét állapota egy őt körülölelő kiterjedtségében”. A világszerűség ezen ősbenyomását kell csak nyomon követnünk, hogy belássuk, a térnek valójában csak *egyetlen* igazi dimenziója van: ti. az *irány,* ami belőlünk kiindulva a távolság, az Ott, a jövő felé tart, s hogy a három dimenzió elvont rendszere mechanikus elképzelés, nem az élet ténye. A mélységélmény az, mely az érzékelést világgá *tágítja.* Az élet irányított mivoltát jelentőségteljes módon *visszafordíthatatlanságként* jellemeztük, s az idő e döntő jegyének maradványa abban a kényszerben is benne

foglaltatik, hogy a világ mélysége is mindig belőlünk – és sohasem a horizont felől – kiindulva érzékelhető. Az állatok és az emberek mozgásban levő teste is ehhez az irányhoz igazodik. *Előrefelé* mozgunk – szemközt a jövővel, minden egyes lépéssel nemcsak a cél, hanem egyúttal az öregkor felé is közeledve –, minden egyes *hátrafelé* vetett pillantást egyúttal valami múltra vetett pillantásnak érzünk, arra s már történelemmé lett.[83]

Ha a megértett alapformáját, a kauzalitást *megmerevedett sorsként* jellemezzük, akkor a térmélység *megmerevedett időnek* nevezhető. Amiről nemcsak az ember, hanem már az állat is azt *érzi,* hogy sorsként hat, s melyet – miközben ízlelünk, látunk, fülelünk és szimatolunk – úgy *észlelünk,* mint mozgást, ami aztán a feszült figyelem számára kauzalitássá merevedik. *Érzünk;* ez mintegy elébe megy a tavasznak, már előre érezzük a tavaszi táj „kiterjedését" magunk körül; ugyanakkor *tudjuk,* hogy a Föld önmaga körül forogva mozog a világtérben, s hogy a tavasz időtartama kilencven ilyen földforgást – napot – „tesz ki". Az idő szüli a teret, a tér azonban megöli az időt.

Ha Kant elmélyültebb lett volna, akkor – „a szemlélet két formája" helyett – az időt a *szemlélet,* a teret pedig a *szemlélt* formájának nevezte volna, s akkor talán ezek összefüggése is feltárult volna előtte. A logikus, a matematikus és a természettudós a feszült gondolkodás pillanataiban csak a létrejött, az egyszeri történéstől épp a róla való gondolkodás által eloldott, igazi, szisztematikus teret ismeri, melyben minden egy matematikailag meghatározható „időtartam" *tulajdonságát* ölti magára. Utaltunk azonban már arra, hogy a tér – megszüntethetetlenül – miképp keletkezik. Amíg eltűnődve szemléljük a távolt, a tér körülölel bennünket. Ha viszont felriadunk, rögvest kifeszül egy szilárd tér a figyelő szem előtt. Ez a tér *létezik;* s azzal, hogy létezik, kívül kerül az időn, eloldódik tőle s ezáltal az élettől. A tartam, egy darabnyi elhalt idő – mint a dolgok megismert tulajdonsága – ebben a térben meghatározó; s mivel mi mint létezők, önmagunkat is ebben a térben ismerjük meg, éppen ezért tudunk saját időtartamunkról s annak határairól, amire óramutatónk szüntelenül figyelmeztet bennünket. Maga a merev tér azonban, ami szintúgy mulandó – s ami a szellemi feszültség lanyhulásával azon nyomban el is vész környező világunk színes kiterjedéséből – éppen ezáltal jele és kifejeződése az életnek, *legeredetibb és leghatalmasabb szimbóluma annak.*

A mélység tetszés szerinti értelmezése ugyanis – amely valamiféle roppant horderejű esemény erejével tartja uralma alatt az éberlétet – *a benső*

élet öntudatra ébredésével egyúttal a gyermek és a felnőtt ember közötti határvonalat is jelzi. A gyermek esetében, aki a hold után nyúl, aki még semmilyen *értelmét* sem ismeri a külvilágnak, s aki – hasonlóan az ősemberi lélekhez – minden érzékletessel álomszerűén egybefonódva szendereg, még hiányzik a mélység szimbolikus élménye. Nem arról van szó, mintha egy gyermekben még a legegyszerűbb tapasztalat sem alakulna ki a kiterjedt világról; az erről való *világnézet* azonban még nincs jelen; a távolságot ugyan érzékeli, ám az még nem *szól* a lélekhez. Csak a lélek ébredésével válik az irány is eleven kifejeződéssé. S az irányt illetően antik vonás a közeli jelenben való megpihenés, ami minden távoli és eljövendő elől elzárkózik, fausti az iránynak az az energiája, amely csak a legtávolabbi horizontot látja maga előtt, kínai az előremenetel, ami egyszer mégis célba ér, s egyiptomi az eltökélt végighaladás az egyszer megkezdett úton. Ily módon nyilvánul meg a sorseszme minden egyes életmegnyilvánulásban. Csak ezáltal tartozunk valamely egyedi kultúrához, melynek részeit közös világérzés – s ennek alapján közös *világforma* – köti össze. Mély azonosság kapcsolja össze a *lélek* öntudatra ébredését, valamely kultúra nevében való világos létezésre születését, *valamint a.* távolság s az idő hirtelen megértését, *a külvilág megszületését* a kiterjedés szimbóluma révén, amely ettől fogva *ezen élet ősszimbóluma* marad, s az élet stílusát és történetének formáját az élet benső lehetőségeinek előrehaladó megvalósulásaként adja meg. A kiterjedt ősszimbólum csakis az irányított lét sajátos módjából következik; az antik világlátás esetében ilyen a közeli, szigorúan lehatárolt, önmagában zárt test, a nyugatiéban a végtelen tér, a harmadik dimenzió utáni mély vágyakozással, az arab világlátásban pedig a világ mint barlang. E ponton egy régi filozófiai kérdés foszlik semmivé; a világnak ez az ősformája egyrészt *velünk született,* amennyiben e kultúra lelkiségének eredendő tartozéka, melynek kifejeződése egész életünket áthatja; másrészt viszont *szerzett* is, amennyiben ezt a teremtő aktust önmaga számára minden lélek újból megismétli, s a mélységnek a lélek létét *előre meghatározó* szimbóluma – akár a szárnyait bontogató pillangó – a gyermekkor korai szakaszában bont szirmot. A mélység első megértése *születési aktus,* lelki születés a testi mellett. Anyaföldjéből ezzel jön világra egy kultúra, s – egész pályája során – ezt ismétli aztán meg minden egyes lélek. Platón -midőn egy hellén őshithez kapcsolódott – ezt nevezte anamnézisnek. A világforma meghatározottsága, mellyel minden derengő lélek *hirtelen szembe találja*

magát, a létrejövésből értelmeződik; Kant viszont, a rendszerező, *ugyanezen* rejtély értelmezése során – az *a priori* forma fogalmával – a holt végeredményből indul ki, nem pedig a hozzá vezető eleven utat követi.

A kiterjedtség módozatát ettől kezdve *egy kultúra ősszimbólumának* kell nevezni. Egy kultúra valóságának egész formanyelvét, fiziognómiáját – az összes többi kultúrától s mindenekelőtt a primitív embert övező, csaknem minden fiziognómiát nélkülöző világtól való különbségét – ebből kell levezetni; a mélység értelmezése ugyanis most tett: vagyis *művekben* megtestesülő, formát adó kifejezéssé, a való világ átformálásává magasodik, amely már nem az élet szükségének szolgálatában áll, mint az állatoknál, hanem az élet *szimbólumát* kell felmutatnia, mely a kiterjedés valamennyi elemét – anyagokat, vonalakat, színeket, hangokat, mozgásokat – felhasználja, s gyakran még évszázadok múlva is, amikor későbbi lények világképében felbukkanva fejti ki varázslatos hatását, arról a módról vall, hogy szerzője hogyan értette meg a *világot.*

Az ősszimbólum maga azonban nem valósul meg. Ennek hatása őrződik minden ember, valamennyi közösség, időszak és korszak formaérzésében, s ez szabja meg életmegnyilvánulásaik stílusát. Ez húzódik meg az államforma, a vallási mítoszok és szertartások, az erkölcsi ideálok, a festészet, zene és költészet formái és az összes tudomány alapfogalmainak mélyén, de ezekben nem jelenítődik meg. Következésképpen a fogalmi megjelenítés szavak révén sem lehetséges, mivel a nyelvek és a megismerésformák maguk is *levezetett* szimbólumok. Minden egyedi szimbólum az ősszimbólumról szól, ám nem az értelemhez, hanem a benső érzéshez fordulva. Ha az antik lélek ősszimbólumát ettől kezdve anyagból álló egyedi testként, a nyugatiét pedig tiszta, végtelen térként jellemezzük, akkor sohasem szabad figyelmen kívül hagynunk azt, hogy a fogalmak nem jelenítik meg a soha fel nem foghatót, s hogy a szóhangzások inkább jelentésérzését idézhetik csak meg.

A végtelen tér az az eszmény, melyet a nyugati lélek a körülötte levő világban minduntalan keresett. A végtelen teret közvetlenül ebben akarta megvalósulva látni, s az utóbbi évszázadok számtalan térelméletének mély értelmét – túl azok minden állítólagos végeredményén – csak ez adja meg, mégpedig úgy, mint egy világérzés tünetét. A határtalan kiterjedtség mennyiben szolgál *alapjául* minden tárgyinak? Aligha van még egy olyan probléma, amit oly komolyan végiggondoltunk volna, mint ezt, s szinte már azt kellene hinnünk, hogy az összes többi világkérdés ettől az egytől – a tér

lényegére vonatkozó kérdéstől – függ. S valójában nem *számunkra* van ez így? De hát akkor miért nem figyelt fel senki sem arra, hogy ezt a kérdést az egész antikvitás szóba sem hozta, sőt még a megfelelő szó sem állt rendelkezésükre ahhoz, hogy e problémát pontosan körülírják?[84] Miért hallgattak róla a nagy preszókratikusok? Az ő világukban épp afölött siklott volna át a tekintet, ami számunkra a legfőbb rejtélynek tűnik? Nem kellett volna már rég belátnunk, hogy e *hallgatásban* rejlik a megoldás és nem másban? Hogy van az, hogy *a mi* legmélyebb érzésünk szerint „a világ" nem egyéb, mint az az egészen sajátos módon, a mélységélmény révén megszületett *világtér,* melynek fennkölt ürességét újfent igazolják a benne eltűnt állócsillagrendszerek? S egyáltalán meg tudtuk volna értetni *ezt* a világérzést egy antik gondolkodóval? Hirtelen felfedezzük, hogy ez az „örök probléma" – amivel Kant az emberiség nevében egy szimbolikus tett szenvedélyével foglalkozott –, *merőben nyugati* probléma, s más kultúrák szellemiségében egyáltalában nem fordul elő.

Mi volt akkor az, ami az antik ember előtt, kinek az *öt* övező világba vetett pillantása aligha volt homályosabb, úgy jelent meg, mint az egész lét ősproblémája? Az αρχή problémája, minden érzéki-megragadható dolog *anyagi ősokának* kérdése. Ha ezt megértjük, akkor közel kerülünk − nem a tér, hanem ama *kérdés* tényének értelméhez, hogy a térproblémának – valami sorstól övezett szükségszerűséggel – miért kellett a nyugati és csakis a nyugati lélek számára problémává lennie.[85] Épp a mindenható térbeliség, mely az összes dolog szubsztanciáját magába szívja és magából alkotja meg – s amely *a mi* világmindenségünk szempontjából nézve a legjellemzőbb és legfenségesebb –, az, amit a görögök – *akik még a szót s ennélfogva a „tér" fogalmat sem ismerik* – egybehangzóan το μη öv-ként utasítanának el, mint olyasvalamit, ami *nem létezik.* E tagadás pátoszát annak kellő mélységében egyáltalán nem tudjuk felfogni. Az antik lélek egész szenvedélye szimbolikusan e tagadás révén határolódott el attól, amit *nem* akart valóságosként érzékelni, s ami nem lehetett az *ő* létezésének kifejeződése. Szemünk előtt hirtelen más színezetű világ tárul fel. Az antik szemlélet számára azt, amit valóságnak neveztek, maradéktalanul a minden ízében megszerkesztett, kifejezéssel teli felszínből álló, minden inkorporeális mögöttes gondolatnak híján lévő antik szobor foglalja magában, annak gyönyörű testiségében. Az anyagi, láthatóan lehatárolt, megragadható, közvetlenül jelenvaló – ebben összegezhetők a kiterjedés e válfajának jegyei. Az antik világmindenséget, a *kozmoszt,* az összes közeli és

tökéletesen átlátható dolog jól elrendezett sokaságát a testi égboltozat zárja le. Ezenkívül nincs semmi. Annak az igényünknek, hogy e burkon túl még további „teret” gondoljunk el, nyomát sem leljük az antik világérzésben. A sztoikusok még a dolgok tulajdonságait és viszonyaikat is testnek tartották. Khrüszipposz számára az isteni pneuma test; Démokritosz szerint a látás abból áll, hogy a látott dolgokról anyagi részecskék hatolnak belénk. Az állam: test, amely valamennyi polgár testének összességéből áll; a jog csak testi személyeket és testi dolgokat ismer. S végezetül ezen érzés legfenségesebb kifejeződése az antik templom kőteste. Az oszlopok elhelyezkedése gondosan elrejti az ablaktalan belső tere[+]; kívül azonban egyetlen egyenes vonal sem található. Kifelé az összes lépcsőfok enyhén lejt, mégpedig mindegyik más mértékben. Az oromzat, a tetőgerinc s az oldalak mind íveltek. Minden oszlopnak van enyhe domborulata, de egyik sem áll teljesen merőlegesen, s egyik sincs egyforma távolságra a mellette levőtől. Domborulat, hajlás és távolság gondosan kidolgozott arányban változik a sarkoktól az oldalközép felé haladva, s így – valami rejtélyes módon – az egész test egy középpont körül kering. A görbületek oly enyhék, hogy a szem számára úgyszólván láthatatlanok, s csak érezhetők. A mélységirány azonban épp ezáltal szűnik meg. A gótikus stílus felfelé *tör,* a dór viszont egy helyben *lebeg.* A székesegyházak belső tere elementáris erővel ragad a magasba és a messzeségbe; a dór templom viszont fenséges nyugalomban pihen. Ugyanez érvényes azonban a fausti és az apollóni istenségre, valamint a fizika alapfogalmaira is, melyeket az előbbiek képére alkottak meg. A helyzet, *az anyag és a forma* elveivel a dinamikus mozgás, az *erő és tömeg* elveit állítottuk szembe, s az utóbbit az erő és a gyorsulás konstans arányaként definiáltuk, hogy végül mindkettőt a *kapacitás és intenzitás* teljességgel térszerű elemében oldjuk fel. A valóságfelfogás e módjából kellett kisarjadnia a XVIII. századi nagy mesterek hangszeres zenéjének – mint uralkodó művészetnek –, az egyetlen olyan művészetnek, melynek formavilága benső rokonságban áll a tiszta tér szemléletével. Ellentétben az antik templomegyüttes szobraival és a piacterekkel, e zenében a hangok, hangterek és hangtengerek testetlen birodalmával találkozunk; a zenekar erősít, hullámokat kelt, majd halkít, oly távolságokat, fényeket, árnyakat, viharokat, tovaúszó felhőket, villámokat és színeket jelenít meg, melyeknek már a legcsekélyebb közük sincs ehhez a világhoz; gondoljunk csak a Gluck és Beethoven által ábrázolt tájak hangszerelésére. A négy részből álló szonátatétel szigorú kánonja, amely

„egyidős” Polükleitosz kánonjával – vagyis azzal az írással, melyben a jeles szobrász az emberi test felépítésének szigorú szabályait fektette le, s amely egészen Lüszipposzig meghatározó maradt – végleges formáját – Stamitz révén – 1740 körül nyerte el; e kánon szigora csak Beethoven késői kvartettjeiben és szimfóniáiban kezd enyhülni, s végül a „Trisztán” magányos, tökéletesen „infinitezimális” hangzásvilágában minden földi megragadhatóságtól eloldódik. A lélek végtelenben való *feloldásának,* feloldozásának, feloldódásának ez az ősérzése, ez a minden anyagi nehézkedéstől való megszabadulásérzés, amit a mi zenénk legfennköltebb pillanatai folyvást felidéznek, nos, ez az érzés a fausti lélek mélyáramát is felszabadítja; ezzel szemben az antik műalkotás megkötő, korlátozó, a test érzését megszilárdító hatást kelt, s a messzeségbe irányuló tekintetet a szépséggel átitatott közelség és nyugalom felé vonzza.

5

Ily módon a nagy kultúrák mindegyike a világérzés egyfajta titkos nyelvéhez jutott el, amely teljes egészében csak annak érthető, kinek lelke a szóban forgó kultúrához tartozik. Végtére is ne áltassuk magunkat! Talán tudunk valamelyest olvasni az antik lélekben, de csak azért, mert annak formanyelve csaknem szöges ellentétben áll a nyugati lélekkel; a reneszánszt illető valamennyi kritikának pedig abból a nagyon nehéz kérdésből kell kiindulnia, hogy az antik lélekben való olvasás milyen mértékben lehetséges, s hogy mostanáig meddig jutottunk el ebben. Mikor azonban azt halljuk, hogy az indiaiak minden valószínűség szerint – az ennyire idegen létmegnyilvánulások újragondolása mindenképpen kétséges vállalkozás marad – olyan számokat koncipiáltak, melyek a mi fogalmaink szerint sem értékkel, sem nagysággal, sem pedig relacionális minőséggel nem rendelkeztek, s melyek csak helyi értékük alapján váltak pozitív vagy negatív, nagy vagy kicsiny egységekké, akkor el kell ismernünk, híján vagyunk annak a lehetőségnek, hogy egzakt módon újra átéljük azt, ami e számfajták pszichikai alapjául szolgált. A „3”-as szám a mi számunkra mindig *valami,* legyen az akár pozitív, akár pedig negatív; a görögöknek feltétlenül nagyságot, +3-at jelentett, az indiaiak számára viszont mindennemű lényeg híján levő lehetőséget, melyre a „valami” szó *még nem vonatkoztatható,* vagyis olyasmit, ami túl van minden léten *és* nemléten, melyek csak később hozzájáruló *tulajdonságok.* A +3, -3, 1/3 tehát alacsonyabb rendű emanatív valóságok, melyek – számunkra teljességgel hozzáférhetetlen módon – a rejtélyes (3)-as szubsztanciában gyökereznek. *Brahmani* lélekre van szükség ahhoz, hogy ezeket a számokat egy önmagában tökéletes világforma magától értetődő, ideális jelzeteiként fogjuk fel; számunkra éppolyan érthetetlenek, mint a brahmani nirvána, ami túl élet *és* halál, alvás *és* éberlét, szenvedés, együtt szenvedés *és* szenvtelenség világán, mégis valami valóságos, s melyre vonatkozóan még a megfelelő nyelvi eszközök sem állnak a rendelkezésünkre. A *semmi* mint *valódi szám,* a *nulla* nagyszerű koncepciója csakis e lelkiségben foganhatott meg, mégpedig úgy, mint az indiai nulla, mely számára a lényegi és annak hiánya egyaránt külsőleges vonatkozások.[86]

Midőn a virágkor arab gondolkodói – akik között olyan elsőrangú koponyák voltak, mint al-Farábi és al-Kabi -Arisztotelész léttanával polemizálva *bebizonyították,* hogy a test mint olyan létezése nem tételezi fel

szükségképpen a teret, s e tér – vagyis a kiterjedtség *arab* módja – lényegét az „egy helyen találni magát” jegyéből vezetik le, akkor ez nem azt bizonyítja, hogy Arisztotelésszel vagy Kanttal ellentétben tévedés áldozatai voltak, vagy hogy nem gondolkodtak világosan – e jellemzéssel szívesen élünk, amikor valamit képtelenek vagyunk felfogni –, hanem azt, hogy az arab szellem más világkategóriákkal rendelkezett. Kantot − saját fogalomnyelvezetükből kiindulva – ugyanolyan elegáns bizonyítással tudták volna megcáfolni, mint amilyennel Kant őket, s mindkét fél megmaradt volna abbéli meggyőződésében, hogy az ő álláspontja a helyes.

Amikor manapság térről beszélünk, biztos, hogy mindnyájan közel ugyanabban a stílusban gondolkodunk – hasonlóan ahhoz, hogy ugyanazokat a nyelveket és szójeleket használjuk –, legyen szó akár a matematika, a fizika, a festészet vagy pedig a valóság teréről, jóllehet valamelyest minden olyan filozofálás kérdéses marad, amely a jelentésérzések e rokonságának helyébe a megértés *azonosságát* akarja állítani (s ezt is kell tennie). De nincs olyan görög, egyiptomi vagy kínai, aki ebből valamit is ugyanúgy érzett volna át, mint mi, s egyetlen műalkotás vagy gondolatrendszer sem tudta volna számukra egyértelműen megmutatni azt, hogy a „tér” mit is jelent nekünk. Olyan antik ősfogalmak, mint αρχή, υλη, μορφή, egészen más módon megformált belső életből erednek, s másként kialakított világ tartalmát képezik, egy olyan világét, amely számunkra távoli és idegen marad. Az, amit saját nyelvi eszközeinkkel úgy fordítunk le görögből, hogy „eredet”, „anyag”, „forma”, nem egyéb, mint felszínes hasonlóság, meddő próbálkozás arra, hogy olyan érzésvilágba hatoljunk be, amely legfinomabb összetevőit és legmélyebb rétegét tekintve *mégiscsak* néma marad; ez olyan, mint ha vonóskvartettre akarnánk átírni a Parthenon szobrait vagy bronzba akarnánk önteni Voltaire istenképét. A gondolkodás, az élet, a világtudat alapvonásai olyan különbözők, mint az egyes emberek arcvonásai; velük kapcsolatban is beszélünk „fajokról” és „népekről”, s éppolyan keveset tudunk arról, hogy mi módon veszik ezt tudomásul, mint arról, hogy a „vörös” vagy a „sárga” mások számára ugyanaz-e, mint nekünk vagy pedig egészen másvalami. Mindenekelőtt a nyelv közös szimbolikája táplálja azt az illúziót, hogy benső életünk egyformán kialakított, s hogy azonos világformával rendelkezünk. Az egyes kultúrák nagy gondolkodói e tekintetben a színvakokhoz hasonlítanak, akik mit sem tudnak állapotukról, s egyként megmosolyogják a többiek tévedéseit.

S most levonom a következtetéseket. Ősszimbólumok sokasága létezik. A mélységélmény, melynek révén létrejön a világ, s az érzékelés világgá *tágul,* annak a léleknek – és csakis annak − jelentős, melyhez tartozik; más ez a mélységélmény, amikor ébren vagyunk, s ismét más akkor, amikor álmodunk, más az elhagyatottság s a figyelem pillanataiban, más a gyermeknél s az idős embernél, városlakónál és parasztnál, férfinál és nőnél; az összes magasabb rendű kultúra esetében ez valósítja meg – mégpedig a legmélyebb szükségszerűséggel – a formának azt a lehetőségét, melyen a szóban forgó kultúra egész létezése nyugszik. Az összes olyan alapszó, mint tömeg, szubsztancia, anyag, dolog, test, kiterjedés s az ezernyi más ehhez hasonló, más kultúrák nyelveiben megőrzött szójel nem egyéb, mint mindennemű választás híján levő, a sors által meghatározott jel; e jelek – az egyes kultúrák égisze alatt – a világlehetőségek végtelen gazdagságából kiemelik azt, ami egyedül jelentős s ennélfogva szükségszerű. E szavak egyike sem vihető át teljes pontossággal egy másik kultúra élményvilágába és megismerésébe; ezen ősszavak egyike sem ismétlődik meg újra. Minden *az ősszimbólum kiválasztásától* függ, mégpedig abban a pillanatban, amikor egy adott kultúra lelkülete – saját tájától övezve – öntudatra ébred, s ez valamiképpen mindazokra megrendítőleg hat, akik képesek arra, hogy így szemléljék a világtörténelmet.

Kultúra mint a lélek érzékivé vált, taglejtésekben és művekben való *kifejeződésének* foglalata, amely – mint ama lélek teste – mulandó és múlékony, a törvénynek, a számnak és a kauzalitásnak alávetett; kultúra mint történelmi színjáték, mint a világtörténelem összképébe belevetülő kép; kultúra mint az élet, az érzés és a megértés nagy, érzéki képeinek foglalata – egy lélek csakis e nyelven képes kimondani azt, ami belülről feszíti.

A makrokozmosz úgyszintén az egyedi lélek sajátja, s sohasem fogjuk megtudni, hogy mi is történik mások lelkével. Az, amit – a fogalmi megértetés minden lehetőségét meghaladva – „a végtelen tér”, a mélységélmény e teremtő értelmezése rajtunk, a nyugati kultúra emberein keresztül -és csakis rajtunk keresztül – közölni akar, vagyis ez a fajta kiterjedés, amit a görögök Semminek neveztek, mi pedig Mindennek tartunk, nos, ez világunknak olyan sajátos koloritot kölcsönöz, ami nem található meg az antik, az indiai és az egyiptomi lélek palettáján. Az egyik lélek Asz-dúrban hallgatja a világélményt, a másik pedig f-mollban; az

egyik eukleidészinek érzi, a másik kontrapunktikusnak, a harmadik pedig mágikusnak. A legtisztább analitikus tértől s a nirvánától ősszimbólumok egész sora vezet a legkézzelfoghatóbb attikai testiségig, s ezek mindegyike képes arra, hogy tökéletes világformát képezzen önmagából. Amilyen távoli, sajátos és megfoghatatlan – eszméi alapján – az indiai vagy a babiloni világ az őket követő öt vagy hat kultúra emberei számára, ugyanolyan felfoghatatlan lesz egyszer a nyugati világ is a még meg sem született kultúrák embereinek.

II. APOLLÓNI, FAUSTI ÉS MÁGIKUS LÉLEK

6

Az antik kultúra lelkületét, amely az érzéki-jelenvaló egyedi testet tette a kiterjedt ideáltípusává, mostantól fogva *apollóni* léleknek kívánom nevezni. E megnevezés Nietzsche óta mindenki számára érthető. Ezzel *& fausti* lelket állítom szembe, melynek ősszimbóluma a tisztán határtalan tér, „teste" pedig a nyugati kultúra, úgy, ahogyan az a román stílus megszületésével (X. század) az északi síkságokon szökött virágba az Elba és a Tajo között. Apollóni a mezítelen embert ábrázoló szobor, fausti a fúgaművészet. Apollóni a mechanikus statika, az Olümposzi istenek érzéki kultusza, a politikailag különálló görög városok, Oidipusz végzete és a phallosszimbólum; fausti Galilei dinamikája, a katolikus és protestáns dogmatika, a barokk kor nagy dinasztiái kormánypolitikájukkal együtt, Lear sorsa és a Madonnaeszmény Dante Beatricéjétől kezdve a „Faust" második részének lezárulásáig. Apollóni az a festészet, amely az egyedi testeket kontúrokkal határolja le; fausti pedig az, amely a fény és árnyék révén formál tereket; ebben különbözik egymástól Polügnótosz freskója és Rembrandt olajfestészete. Apollóni a görög ember létezése, aki önnön énjét *számaként* jellemzi, s akiből hiányzik a benső fejlődés eszméje s ezzel egy valóságos – belső vagy külső – történelem; fausti az a létezésforma, amely a legmélyebb tudatossággal folyik, odafigyel önmagára, memoárokban, reflexiókban, vissza-és kitekintésekben, valamint a lelkiismeretben testet öltő, eltökélten személyes kultúra. A messzi távolban pedig − közvetítő szerepet vállalva, formákat átvéve, átértelmezve, átörökítve, Augustus korában, a Tigris, a Nílus, a Fekete-tenger és Dél-Arábia közötti tájon – az arab kultúra *mágikus* lelkülete tűnik fel, melyre az algebra, az asztrológia, az alkímia, a mozaikok és arabeszkek, kalifátusok és mecsetek, a perzsa, zsidó, keresztény, „késő antik" és manicheus vallás szentségei és szent könyvei a jellemzők.

„A tér" – ha szabad most a fausti nyelvhasználattal élnem − valamiféle szellemi képződmény, ami élesen el van választva a pillanatnyi érzéki jelentől, olyasvalami, amit apollóni nyelven – görögül és latinul – semminek sem *volna szabad* képviselnie. A megformált *kifejezés tér* azonban szintúgy idegen mindennemű apollóni művészet számára. A kora antik templomok aprócska cellája eredetileg a legkevésbé időtálló

anyagokból készült, sötét és hallgatag semmi, a pillanat leple, ellentétben a mágikus kupolák és gótikus templomhajók örök boltíveivel. S a zárt oszlopsornak nyomatékosan kell hangsúlyoznia, hogy a szemnek – legalábbis ebben a testben – nincs semmiféle „benső". Nincs kultúra, ami ennyire hangsúlyozná a szilárd rögzítettséget, a talapzatot. A dór oszlop belefúródik a földbe; az antik vázák mindig lentről felfelé öltenek formát előttünk, a reneszánsz koriak viszont a talapzat fölött *lebegnek;* az ókori szobrásziskolák alapproblémáját a figura benső szilárdságának a megteremtése jelenti. Az archaikus műalkotások esetében ezért hangsúlyozták túl az alsó végtagokat; a láb teljes talpfelülettel tapad a földhöz, s a hosszan lehulló stóla széléből hiányzik egy darab, hogy megmutassa, milyen szilárdan „áll" a láb a földön. Az antik relief szigorúan sztereo-metrikusan helyezkedik el a síkfelületen; van valami „köztes rész" a figurák között, mélység azonban nincsen. Ezzel szemben Lorrain egy tájképe *csakis* tér, s itt az összes részlet ennek megvilágítását kell hogy szolgálja. Az összes test − mint a fény és árnyék hordozója – csak atmoszferikus és perspektivikus értelemmel rendelkezik. Az impresszionizmus a világ testtől való eloldásának befejezése, a tér szolgálatában. A fausti léleknek – korai időszakában – e világérzésből olyan építészeti problémához kellett eljutnia, melynek súlypontját a roppant térboltozatú, az előcsarnoktól a kórusig mélységében kiteljesedő székesegyház képezte. Ez volt az *ő* mélységélményének kifejeződése. Ehhez azonban – ellentétben a barlangszerű, mágikus kifejezéstérrel[87] – a tágas világmindenségbe való felfelé törekvés társul. A mágikus boltozatok, legyen szó kupolákról, dongaboltozatokról vagy éppen egy bazilika vízszintes gerendázatáról, *befednek.* A Hagia Sophiaban megtestesülő építészeti gondolatot Strzygowski – egészen helyesen – egy, a bensőbe áthelyezett s zárt külső köpennyel borított gótikus dinamizmusnak nevezte.[88] Ezzel szemben viszont a firenzei dóm kupoláját egy 1367-ből származó gótikus terv szerint *helyezték rá* a főhajóra, s ez Bramanténak a Szent Péter-székesegyház számára készített tervében valóságos *feltornyosulássá* emelkedik, az ő nagyszerű „Excelsior"-ját Michelangelo vitte tökélyre, mégpedig oly módon, hogy a kupola – a tágas boltozatok felett – fenn, a magasban lebeg a fényben. Az antikvitás e térérzéssel az egészen testszerű dór peripterosz szimbólumát állítja szembe, melyet *egyetlen* pillantással kell átfogni.

Ezért az antik kultúra nagyszerű *lemondással* kezdődik, a már meglevő, gazdag, festői, csaknem túlérett művészetről való lemondással; e művészetnek nem volt *szabad* az új lélek kifejeződésének lennie. A geometriai stílust követő korai dór művészet – ridegen és szárnyaszegetten, a mi szemünknek nyomorúságosan és a barbárságba visszahullva – 1100 óta áll ellentétben a minószi művészettel. Abból a három évszázadból, amely a gótika virágkorának felel meg, semmiféle utalásunk sincs az építészetről. A dór és az etruszk templomtípus csak 650 táján tűnik fel, „egy időben" Michelangelónak azzal a korszakával, mely a barokkba való átmenetét jelenti. Minden korai művészet vallásos, s ez a szimbolikus Nem nem kevésbé az, mint a gótikus és egyiptomi Igen. A *halottégetés* eszméje egy kultikus hellyel fér össze, s nem pedig egy kultikus épülettel. Ezért a korai antik vallás – amely a mi számunkra Kalkhasz, Teiresziasz, Orpheusz (és talán Numa) súlyosan csengő nevei mögött rejtőzik – rítusai gyakorlásához csak annyit mondhatott magáénak, amennyi egy épület gondolatából marad, ha elhagyjuk belőle az épületet: a szent körülhatárolás. Éppen ezért az eredendő kultikus létesítmény az etruszk *templum,* egy az augurok által a csupasz földön kijelölt szent terület, melyet áthághatatlan tilalmi határ övez, s melynek keletre nyíló, szerencsét hozó bejárata van.[89] *Templumot* ott építenek, ahol kultikus szertartást kell végrehajtani, vagy ahol az állami autoritás letéteményesei – a szenátus és a hadsereg − épp tartózkodnak. A *templum* csak időleges használatáig áll fenn, utána megszűnik a varázs. Az antik lélekben valószínűleg csak 700 táján kerekedett felül az a gondolat, hogy ezen architektonikus Semmi vonalszimbolikáját érzékileg egy épülettestben jelenítse meg. Az eukleidészi érzület erő-sebbnek bizonyult annál az idegenkedésnél, mellyel az időtartammal szemben viseltettek.

A nagy formátumú fausti építőművészet ezzel szemben egy újfajta jámborság első lelki rezdüléseivel – 1000 táján a clunyi reformokkal – s egy új gondolkodással – az eucharisztiavitával a tours-i Berengár és Lanfranc között (1050) — kezdődik, s rögtön utána oly roppant akarásról tanúskodó tervekkel folytatódik, hogy a székesegyházakat gyakran az egész közösség sem tudta megtölteni – mint pl. a speieri dóm esetében –, vagy pedig sohasem fejezték be azokat. Ezen építészet szenvedélyes nyelve megismétlődik a költészetben.[90] Bármilyen távol álljon is egymástól a keresztény dél latin himnuszköltészete és a pogánynak maradt északon az „Eddák", ennek ellenére mégis egyformák, már ami a versszerkezetben, a mondatmimikában és a képes beszédben megtestesülő benső, térbeli

végtelenséget illeti. Olvassuk a „Dies irae”-t a nála nem sokkal korábban keletkezett „Völuspá”-val együtt; ugyanaz az acélos akarat, amely a látható minden ellenállását legyőzi és megtöri. Soha egyetlen ritmus sem hozott létre maga körül oly roppant tereket és távolságokat, mint az ősi északi ritmus:

„Hogy boldogtalanságra – születnek
Nők s férfiak – még hosszú sora annak
De mi ketten – maradunk együtt
Én és Szigurd.”

A homéroszi költemény hangsúlyai egy falevél lágy lengedezésének tetszenek a déli napon, *az anyag ritmusát* jelenítik meg; a betűrím – miként a helyzeti energia a modern fizika világképében – visszafogott feszültséget kelt az ürességben, a határtalanban, olyan, mint egy távoli, éjszakai vihar a legmagasabb hegycsúcsok fölött. Valamennyi szó és dolog feloldódik hullámzó meghatározatlanságban; nyelvi dinamika ez, nem pedig statika. S ugyanez érvényes a „Media vita in morte sumus” mélabús ritmusaira. Rembrandt színei és Beethoven hangszerelése jelenik meg itt; *a határtalan magányt e helyütt a fausti lélek otthonának érezzük.* Mi a Walhalla? Az öntudatra ébredő fausti lélek szüleménye, melyet sem a népvándorlás, sem a Meroving-kori germánok nem ismertek, s amely minden bizonnyal két régebbi, déli kultúra – az antik-pogány és az arab-keresztény – mítoszainak hatására alakult ki; azokról a régebbi kultúrákról van szó, melyek klasszikus vagy szent írásai, romjai, mozaikjai, miniatúrái, kultuszai, rítusai és dogmái mindenütt beleivódtak az új életbe. S a Walhalla ennek ellenére minden érzékelhető valóságon túl, távoli, homályos, fausti tájakon lebeg. Az Olümposz a kézzelfogható görög talajon nyugszik; az egyházatyák paradicsoma: varázskert valahol a mágikus világmindenségben. A Walhalla sehol sincs; a végtelenbe veszve, magányos isteneivel és hőseivel a magány roppant szimbólumának tűnik. Siegfried, Parzival, Trisztán, Hamlet és Faust: a kultúrák legmagányosabb hősei ők. Olvassuk csak el a benső élet öntudatra ébredésének csodálatos elbeszélését Wolfram „Parzival”-jában! Az erdők utáni vágy, a titokzatos szenvedés, a szavakba nem foglalható elhagyatottság; mindez fausti és *csakis* fausti. Mindegyikünk ismeri ezt. Goethe „Faust”-jában a motívum annak teljes mélységében bukkan fel újra:

„egy tiszta és megfoghatatlan
sóvárgás hajszolt erdőn, réten át,
s míg könnyem ömlött bő patakban
megépült bennem egy világ.”
(JÉKELY ZOLTÁN FORDÍTÁSA.)

E világélményről mit sem tud az apollóni és a mágikus ember, sem Homérosz, sem pedig az evangéliumok. Wolfram költeményének csúcspontja az a csodálatos nagypéntek reggel, amikor az Istennel és önmagával meghasonlott hős a nemes Gawannal találkozik. „Mi lenne, ha oltalmat Istennél találnék?” – kérdi, s Tevrezentbe zarándokol. Ebben rejlik *a fausti vallás* gyökere. Most értjük meg az eucharisztia misztériumát, amely a résztvevőket misztikus közösséggé, az egyedül üdvözítő egyházzá kapcsolja össze. A szent Grálról és annak lovagjairól szóló mítoszból értjük meg az északi-germán katolicizmus benső szükségszerűségét. Az antik áldozatokkal szemben – melyeket mindegyik istenségnek saját templomában mutattak be – itt *egyetlen s végtelen* áldozat jelenik meg előttünk, amely mindenütt s nap mint nap ismétlődik. Fausti eszme ez a IX-XII. századból, az „Eddák” korából, s angolszász misszionáriusok – pl. Winfried – már előre megsejtették, de csak akkortájt ért be. Ennek kővé dermedt kifejeződése a székesegyház, melynek főoltára a megvalósult csodát öleli körül.

Egyes testek sokasága – mint amilyeneket az antik kozmosz tár a szemünk elé – ehhez hasonló istenvilágot követel meg; ez az antik politeizmus értelme. Az *egy* világtér − legyen ez akár világbarlang, akár pedig a tágas világegyetem – a mágikus vagy fausti kereszténység *egy* Istenét követeli meg. Athéné és Apollón ábrázolhatók szobor formájában; azt azonban már régóta érezzük, hogy a reformáció vagy az ellenreformáció istensége egy zúgó orgonafúgában vagy egy kantáta és mise ünnepélyes menetében „jelenhet” csak meg. A mítosz az alakokban gazdag „Eddák”-tól és a vele egykorú, szentekről szóló legendáktól kezdve egészen Goethéig az antik mítosszal szöges ellentétben fejlődik; az utóbbi esetben az istenség fokozatos részekre hullása figyelhető meg, egészen a korai császárkor istenségeinek áttekinthetetlen sokaságáig, az utóbbiban pedig a leegyszerűsödés, egészen a XVIII. századi deizmusig.

Az a mágikus, mennyei hierarchia, amely az angyaloktól és a szentektől kezdve egészen a Szentháromságban benne foglalt személyekig terjed, s

melyet a nyugati pszeudomorfózis területén az egyház tekintélyének teljes súlyával támogatott, fokozatosan dekorporeizálódik, egyre inkább elhalványul, s a fausti világérzés lehetőségeiből – észrevétlenül – eltűnik az ördög is, e nagy ellenfél a gótikus világdrámában. Az ördögöt, akihez Luther még hozzávágta a tintatartóját, a protestáns teológusok – zavart hallgatással – már régóta mellőzték. A fausti lélek *magányossága* s egy kettős világhatalom nem fér össze egymással; a mindenség – maga Isten. A XVII. század végén e vallásosság számára elégtelennek bizonyult a festészet formanyelve, s a hangszeres zene lesz a vallásos kifejezés egyetlen és végső eszköze. Azt mondhatjuk, hogy a katolikus és a protestáns hit úgy viszonyul egymáshoz, mint ahogy egy oltárkép valamely oratóriumhoz. Már a germán istenek és hősök köré is oltalmazó messzeség és rejtélyes homály szövődik; alámerülnek a zenébe – éjnek idején –, mivel a napfény határokat szab a szemnek, s ezáltal testi kiterjedéssel bíró dolgokat hoz létre. Az éj a testtől, a nappal pedig a lélektől old el. Apollónnak és Athénének nincs „lelke”; az Olümposzon az átható déli nap örök fénye ragyog. Az apollóni óra az, mikor a nap delelőn áll, mikor a nagy Pán alszik. A Walhalla viszont fény nélküli. Már az „Eddá”-ban érezni ama mélységes éji órát, mikor Faust dolgozószobájában töpreng; ezt az órát örökítik meg Rembrandt rézkarcai, ebbe vesznek bele Beethoven hangszínei. Wotan, Baldur, Freya sohasem öltött „eukleidészi” alakot. Róluk éppúgy „nem alkotható képmás vagy bármiféle hasonlat”, mint India védikus isteneiről. E lehetetlenség az örök tér mint legmagasabb rendű szimbólum szentségét foglalja magába – ellentétben a testi képmással, amely „környezetté” alacsonyítja, megszentségteleníti és tagadja azt. E mélyen átérzett motívum szolgál az iszlám és bizánci képrombolási mozgalom alapjául – *mindkettő* a VII. században játszódott le –, csakúgy, mint később a protestáns Észak képromboló mozgalmának, amely ezekkel bensőleg közeli rokonságban áll. Vajon a tér *antieukleidészi* analízisének megalkotása Descartes részéről nem volt szintén képrombolás? Az antik geometria a nappal szám világával foglalkozik; a függvényelmélet a tulajdonképpeni éjszakai matematika.

7

Amit a nyugati lélek kifejezési eszközök szokatlan gazdagsága révén – szavakkal, hangokkal, színekkel, festészeti perspektívákkal, filozófiai rendszerekkel, legendákkal s nem utolsósorban a gótikus székesegyházak tereivel s a függvényelmélet képleteivel – mondott ki – mármint saját világérzését –, azt az egyiptomi lélek – távol mindennemű teoretikus és irodalmi becsvágytól – csaknem kizárólag a *kő* közvetlen nyelvén fejezte ki. Ahelyett, hogy ennek formájáról – mint kiterjedtről –, „teréről", „idejéről" szójátékokba bocsátkoztak volna, ahelyett, hogy hipotéziseket, számrendszereket és dogmákat gyártottak volna, szótlanul emelték roppant szimbólumaikat a Nílus menti tájon. A kő nem más, mint képe az *időtlenné* vált nagy érzékinek; úgy tűnik, hogy tér és halál összekapcsolódnak benne. „Az emberek előbb építettek a holtaknak, mint az élőknek – mondja önéletrajzában Bachofen –, s ha arra a rövid időre, amely az élőknek adatott meg, elég a pusztulásnak kitett faépítmény is, a holtak örök hajléka már megköveteli, hogy az a Föld szilárd kőzeteiből készüljön. A legősibb kultusz a sírhelyet jelölő kőhöz kapcsolódik, a legrégibb templomépítmény a sírépítményhez, a művészet és az ornamentika eredete pedig a sírdíszítéshez. A szimbólum a sírokban formálódott meg. Nincs szó, amely ki tudja fejezni azt, amire a sír mellett gondolunk, ott érzünk s amit csendes imáinkba foglalunk; erre – sejtelmesen – csak az ott álló, mindig egyforma komolyságot árasztó szimbólum utal." A halottban nincs már törekvés; ő már nem idő, hanem csak tér, olyasvalami, ami *megmarad* vagy szintén elenyészik, ám semmiképpen sem fejlődik valamiféle jövő felé; s ezért a kő, vagyis ami a szó legszorosabb értelmében véve fennmarad, fejezi ki azt, hogy miként is tükröződik vissza a halott az élő éberlétében. A gótikus lélek a testi vég bekövetkezte után várta a halhatatlanságot s egyúttal egyfajta egyesülést a végtelen térrel; a gótikus támasztékrendszerben – egy időben az egyházi ének szólamainak párhuzamos mozgásával – ezért fosztotta meg a követ testi kiterjedésétől, egészen odáig, hogy ennek az önkiterjedésnek már csak áhítattal teli mélybe és magasba törése tárult a szem elé. Az apollóni lélek a holtat elhamvasztva, megsemmisítve akarta látni, s éppen ezért az egész korai időszakban elkerülte a kővel való építkezést. Az egyiptomi lélek vándornak látta önmagát egy keskeny és kérlelhetetlen, előre meghatározott *életúton,* melyről egyszer a holtak bírája előtt kell majd számot adnia („Halottak Könyve", 125. fejezet). Ez volt az ő sorseszméje.

Az egyiptomi létezés a *vándor* létmódja, amely mindig egy és ugyanazon irányba tart; kultúrájának egész formanyelve ennek az egyetlen motívumnak az érzéki megjelenítését szolgálja. Ősszimbólumát – az Észak végtelen *tere* s a *test* antik szimbóluma mellett – leginkább az *út* szóval lehet érthetővé tenni. Ez ugyanis fölöttébb különös s a nyugati gondolkodás számára nehezen felfogható módozatot jelent, azt ti., hogy a kiterjedés lényegéből *egyedül* a mélység irányát emelik ki. Az Óbirodalom sírtemplomai, mindenekelőtt a IV. dinasztia roppant piramistemplomai nem értelmesen tagolt teret jelenítenek meg, mint pl. a mecset vagy a székesegyház, hanem terek ritmikusan tagolt *sorát* tárják elénk. A szent út a Nílus-parti kapuépítménytől – folyosók, termek, árkádos udvarok és oszlopcsarnokok egyre szűkülő során át − a sírkamrához vezet,[91] s az V. dinasztia nap templomai, hasonlóképpen, szintén nem „épületek", hanem egy hatalmas kőzettömb által szegélyezett út.[92] A reliefek és festmények mindig sorokba rendeződve tűnnek fel, melyek a szemlélőt meghatározott irányba kényszerítik; az Újbirodalom kosok és szfinxek sorától szegélyezett útjai ugyanezt célozzák. A mélységélményben – amely döntő szerepet játszott az egyiptomi ember világformájának kialakulásában – oly erősen az irányra helyezték a hangsúlyt, hogy a tér, felfogásuk szerint, bizonyos mértékig a folytonos megvalósulás állapotában maradt. E távolság *nem* merevedett meg. Az ember csak annyiban lép kapcsolatba e szimbolika kőből készült részével, amennyiben előretart, s ezzel maga válik az élet szimbólumává. Az „út" egyszerre jelent sorsot és harmadik dimenziót. Roppant falfelületek, reliefek, oszlopsorok mellett vezet az út – ezek „hosszúságok és szélességek", azaz pusztán érzéki észleletek, melyeket csak az előrefelé törekvő élet *tágít* világgá. Ily módon az előrehaladó menetben lépkedő egyiptomi a teret – legalábbis bizonyos mértékig – annak még nem egyesített összetevőiben éli át; ezzel szemben a templom *előtt* áldozatot bemutató görög nem

20.

21.

érzékelte azt, a gótikus évszázadok székesegyházban imádkozó emberét pedig nyugvó végtelenségben veszi körül. Épp ez. rt e művészet *síkhatást* akar csupán, semmi mást, még ott is, ahol testszerű eszközöket vesz igénybe. Az egyiptomi ember számára a királysír fölé tornyosuló piramis nem más, mint *háromszög,* hatalmas, az utat lezáró, a tájat uraló s a

legerőteljesebb kifejezési erőről tanúskodó *sík,* bárhonnan közeledjen is feléje; a sötét hátterű belső folyosók és udvarok oszlopai pedig – melyeket sűrűn egymás mellett állítottak fel, s díszekkel borítottak – teljességgel olyan hatást keltettek, mintha síkban álló függőleges csíkok volnának, melyek ritmikusan kísérték a papok menetét; a reliefet – éles ellentétben antik párjával – gondosan egy síkban vonták össze; a III-tól az V. dinasztiáig tartó fejlődés során ujjnyi vastagsága papírvékonyságúvá csökken, s végül *belesimul* a síkba.[93] A vízszintes, a függőleges s a derékszög dominanciája, valamint mindennemű megrövidítés elkerülése a kétdimenziós elvet támasztja alá, s elszigeteli a térmélység élményét, amely az útiránnyal és a céllal – a *sírral*- esik egybe. E művészet semmiféle olyan kitérőt nem nyújt, amely könnyítene a lélek feszültségén.

Vajon nem ez az – mégpedig a lehető legfennköltebb nyelven kifejezve –, amit valamennyi térelméletünk szeretne szavakba önteni? Kőbe zárt metafizika ez; mellette Kant írásba foglalt metafizikája gyámoltalan dadogásként hat.

Ennek ellenére akadt olyan kultúra, melynek lelkülete − mindennemű mély és benső különbség ellenére – hasonló ősszimbólumhoz jutott el; ez pedig a kínai kultúra és lélek, mégpedig a tao mélységirányulásként átérzett elve értelmében. Mialatt azonban az egyiptomi a vasszükségszerűséggel előírt úton halad végig, addig a kínai mintegy keresztül *vándorol világán; éppen* ezért útja nem simára csiszolt falak kőszorosán át vezet az istenséghez vagy ősei sírjához, hanem magán a barátságos természeten keresztül kanyarog. A *táj* egyetlen más kultúrában sem válik ilyen mértékben az építészet sajátképpeni anyagává. „Kínában a valamennyi épületben érvényre jutó szabályszerűség és egység vallási alapzaton fejlődött ki, mely szabályszerűség és egység – a létesítmények mindegyikénél szigorúan betartott észak-déli tengellyel együtt – mindenütt megmaradt a kapuzat, a melléképületek, az udvarok és a termek egyforma alapsémája mellett, s ez végül a körvonalak oly nagyszerű felvázolásához s a távolságok és terek fölötti oly mérvű uralomhoz vezetett, hogy bízvást mondhatjuk: ez az építészet munkája során számításba veszi magát a tájat."[94] A templom nem valamiféle egyedül álló épület, hanem olyan létesítmény, melyben a dombok, vizek, fák, virágok s a meghatározott módon megformált és elrendezett kövek éppoly fontos szerepet játszanak, mint a kapuk, falak, hidak és házak. E kultúra az egyetlen, melyben a kertművészet egyúttal nagy formátumú vallásos művészet is. Vannak

kertek, melyekben meghatározott buddhista szekták lényege tükröződik vissza.[95] Az épületek architektúrája, azok lapos kiterjedése s a tetőzet − mint sajátképpeni kifejezéshordozó – hangsúlyozása csakis a táj architektúrája alapján értelmezhető. S ahogy a kanyargós utak kapukon s hidakon át, dombok és falak mentén végül mégis célhoz érnek, úgy vezeti a festmény a szemlélőt egyik részlettől a másikig; az egyiptomi relief viszont – mintegy parancsoló módon – a szigorúan előírt irányba utalja. „Az egész képet nem szabad egyetlen pillantással átfogni. Az időbeli lefolyás térrészek sorozatát tételezi fel, s a pillantásnak egyikről a másikra kell átsiklania."[96] Az egyiptomi építészet uralja a táj képét, a kínai viszont belesimul abba; de mindkét esetben a mélység iránya az, ami mindig a jelenhez láncolja a tér *keletkezésének* élményét.

8

Minden művészet – *kifejezésnyelv.* Ez pedig – az állatvilágba mélyen belenyúló legkorábbi időkben – egy aktív lénynek a nyelve, ami csak saját magához szól. Az ember egyáltalán nem gondol a tanúkra, jóllehet ezek távollétében a kifejezési ösztön magától elhallgatna. Még sokkal későbbi időkben is gyakran előfordul, hogy művészek és nézők helyett csak művészetalkotók sokaságával találkozunk. *Mindenki* táncol, gesztikulál és énekel, s a „kórus", mint a jelenlevők „foglalata", sohasem tűnt el egészen a művészettörténetből. Csakis a magasabb rendű művészet lesz kimondottan „tanúk előtti művészet", mindenekelőtt – miként egyszer Nietzsche megjegyezte – a legfőbb tanú: Isten előtt.[97]

E kifejezés pedig *vagy ornamentum, vagy utánzás.* Ezek *magasrendű* lehetőségek, ellentétük a kezdetekkor alig érezhető. E kettő közül mármost feltétlenül az utánzás az eredendőbb, a fajhoz közelebb álló. Az utánzás a fiziognomikusan felfogott „te"-ből indul ki, ami önkéntelenül is az életritmussal való egybecsengésre csábít; az ornamentum viszont olyan énben fogan meg, amely tudatában van önmaga egyedi jellegének. Az előbbi széles körben elterjedt az állatvilágban, az utóbbi viszont csaknem kizárólag az ember sajátja.

Az utánzás a kozmikus mindenség titkos ritmusából született. Valamely éber lény számára az Egy szétfeszítettnek s mintegy kifeszültnek tűnik, egy Ittre s egy Ottra, egy saját és idegen valamire oszlik, egy makrokozmoszra vonatkozó mikrokozmoszra, mint az érzéki élet két pólusára, s e kettéválást az utánzás ritmusa hivatott áthidalni. Minden vallás voltaképpen az éber lélek azon akarása, hogy átlendüljön az őt övező világ erőihez, s legáhítatosabb pillanataiban a legteljesebb vallásos imitáció épp ugyanerre irányul; hisz egy és ugyanazon benső érintettség az, melyben test és lélek az egyik, a környező világ pedig a másik oldalon összecseng és eggyé válik. Ahogy egy madár a viharban a szelek szárnyán ringatózik, vagy ahogy egy úszó átadja magát az őt ringató hullámok játékának, hasonlóképpen mikor valamely induló kezdő taktusait halljuk, ellenállhatatlan ritmus járja át tagjainkat, s éppilyen nehezen leküzdhető hatást vált ki mások arcjátékának és taglejtéseinek utánzása; ebben különösen a gyermekek jeleskednek. S ez a közösen énekelt dalok, menetindulók és táncok olyan „magával ragadó" hatásává fokozódhat, hogy a sok egyedből ez aztán az érzésben és a kifejezésben testet öltő egységet, „mi"-t kovácsol. Valamely emberről vagy

egy tájról készült „jól sikerült” kép viszont úgyszintén abból a mélyen átérzett összhangból ered, amely a rajzoló kéz mozgása s az eleven modell titokzatos hullámzása és lüktetése között áll fenn. Ez a fiziognómiai taktus, amely *hatékonnyá* válik, s olyan hozzáértőt előfeltételez, aki előtt – a felszín játékában – az eszme, az idegen dolog *lelke* tárul fel. Egyes elfogulatlan pillanatokban valamennyien birtokában vagyunk e hozzáértésnek, s a kifürkészhetetlen mélységű titkok hirtelen akkor tárulnak fel előttünk, amikor – észrevétlenül – egyazon ritmusra követjük a zenét vagy az arcjátékot. Mindennemű utánzás *becsapni* akar, a becsapás (täuschen) pedig a cseréből (Tausch) ered. Önmagunknak ez a belehelyezkedése egy idegen „valamibe”, a hely és a lény kicserélődése, hogy innen kezdve az egyik – amazt mintázva vagy ábrázolva -már a másikban él, az összhang olyan beteljesülés érzetét kelti, ami a néma önfeledtségtől a legféktelenebb kacagásig terjed, s az erotikus legmélyebb gyökeréig nyúlik le – mindez nem választható el a művészi alkotóerőtől. így keletkeznek a népi körtáncok – a bajor *Schuhplattler* például a kakas udvarlásának utánzásaként alakult ki −; de Vasari is pontosan ugyanerre gondolt, midőn Cimabuét és Giottót azért dicséri, mert elsőként utánozták újból „a természetet”, vagyis a korai ember ama természetét, melyről Eckhart mester akkoriban az alábbiakat mondta: „Isten minden teremtménybe kiárad, ezért mindaz, ami teremtett, Isten.” Amit mozgásként szemlélünk e bennünket övező világban, s amit ennélfogva annak benső jelentőségében érzünk át, azt magunk is mozgásként adjuk vissza. Ennélfogva minden utánzás a szó legátfogóbb értelmében vett színjáték (Schau-spielen). Színjáték az ecset vagy a véső mozgása, az ének dallamának íve, az elbeszélő hangja, a vers, az előadás s a tánc. Ám az, amit látással, hallással, illetve a látás és a hallás során átélünk, mindig valamely idegen lélek, mellyel egyesülünk. Csak a világvárosok szétszabdalt és lélektelen művészete alakul át a szó mai értelmében vett naturalizmussá; a csábító látszat, valamint az érzéki jegyek tudományosan rögzíthető állagának utánzásává. Az ornamentum mármost határozottan elválik az utánzástól, amennyiben nem követi az élet folyamát, hanem *mereven szembehelyezkedik* azzal. Az idegen létezőről lopva leolvasható fiziognómiai vonások helyébe szilárdan megálló motívumok, *szimbólumok* lépnek, melyekkel mintegy felruházzuk azt. Az ember nem becsapni, hanem megigézni akar. Az „én” legyőzi a „te”-t. Az utánzás *beszéd* csupán, melynek eszközeit a pillanat szüli, úgy, hogy nem is ismétlődnek; az

ornamentum viszont egy, a beszédtől eloldott *nyelvet,* egy formakészletet *vesz igénybe,* melynek tartama van, s kivonja magát az egyes szeszélye alól.[98]

Csak azt lehet utánozni s utánformálni, ami *eleven,* mégpedig mozgások segítségével, hiszen ezek révén tárul fel a művészek és a szemlélők érzékei előtt. Az utánzás ennyiben az időhöz s az irányhoz tartozik; mindaz a tánc, rajz, előadás és ábrázolás, ami a szemnek és a fülnek szól, visszavonhatatlanul egy meghatározott irányt követ, s az utánzás legmagasabb rendű lehetőségei épp ezért valamely sors utánformálásában rejlenek, történjen ez hang által, versben, képben vagy egy lejátszott jelenetben.[99] Egy ornamentum ezzel szemben az időtől távol eső valami, tiszta, szilárd, maradandó kiterjedés. S amíg egy utánzás annyiban fejez ki valamit, amennyiben *önmaga végbemegy,* addig egy ornamentum csak annyiban képes erre, amennyiben befejezett mivoltában áll az érzékek előtt. Ez: maga a létező, teljes egészében eltekintve keletkezésétől. Minden utánzásnak van kezdete és vége, az ornamentum viszont csak tartammal rendelkezik. Épp ezért csakis *egyedi* sors utánozható, mint pl. Antigoné vagy Desdemona sorsa. Egy ornamentum, szimbólum révén viszont csak a sorseszme mint olyan ábrázolható; az antik sorseszme mondjuk a dór oszlop révén. Az előbbi tehetséget tételez fel, az utóbbi már csak elsajátítható tudást.

Minden, a szó szigorú értelmében vett művészet formanyelvének megvan a maga grammatikája és szintaxisa, a maga szabályaival és törvényeivel, benső logikájával és tradíciójával együtt. S ez nemcsak a dór templomok és gótikus székesegyházak építőcéheire, Egyiptom, Athén[100] és az északfrancia székesegyházi plasztika szobrásziskoláira, a kínai és az antik festőiskolákra s ezek hollandiai, Rajna menti és firenzei párjaira vonatkozik, hanem a szkaldok és minnesängerek szigorú reguláira is, akik kézművesszerűen tanultak s gyakoroltak – nemcsak mondattagolást és versszerkezetet, hanem gesztusnyelvet és a szóképek kiválasztását is[101] –, a védikus, homéroszi és kelta-germán eposz narratív techikájára, a gótikus – német és latin nyelvű – prédikáció előadásmódjára és mondatszerkezetére úgyszintén, s végül az antik retorikára[102] s a francia drámák szabályaira is. A makrokozmosz szent kauzalitása úgy tükröződik vissza valamely műalkotás ornamentikájában, ahogy az egy meghatározott fajtájú ember

érzülete és értelme számára tűnik. Mindkettőben van rendszer; mindkettőt áthatja az élet *vallásos* oldalának alapérzése: *a félelem* és a szeretet.

Valamely valódi szimbólum vagy félelmet válthat ki, vagy pedig megszabadíthat attól. Az „igazi" szimbólum megvált, a „hamis" pedig gyötör és deprimál. A művészet utánzó oldala viszont a tulajdonképpeni faji érzésekhez, a *gyűlölethez* és a szeretethez áll közelebb. E ponton bukkan fel a *gyűlöletes* és a *szép* ellentéte. Ez teljességgel az elevenre vonatkozik, melynek benső ritmusa vagy megtör, vagy pedig magával ragad, legyen szó akár a napnyugta vöröslő felhőiről, akár pedig egy gép visszafojtott lélegzetéről. Egy utánzás: szép, egy ornamentum pedig: *jelentős*. Ebben van az irány és a kiterjedés, az organikus és anorganikus logika, az élet és a halál ellentéte. Az „utánzásra méltó", amit szépnek találunk. Halk rezonanciájával utánzásra, együtt éneklésre, ismétlésre csábít; „a szívet jobban megdobogtatja", s végtagjaink is összerándulnak. Megmámorosodunk tőle, s ez egészen az ujjongó lelkesedésig fokozódhat, ám mivel ő sem független az időtől, neki is „megvan a maga ideje". Egy szimbólum fennmaradása tartós; viszont mindaz, ami szép, azzal az életlüktetéssel együtt tűnik tova, amely azt a kozmikus taktusból sajátos szépségnek érzékelte − legyen itt szó akár az egyes emberről vagy akár valamely rendről, népről vagy fajról. Nemcsak arról van szó, hogy az antik szobrok és költemények „szépsége" az antik szemlélő számára egészen mást jelentett, mint a mi számunkra, s hogy ez az antik lélekkel együtt visszavonhatatlanul elmúlt − mivel az a „szép", amit mi „találunk" benne, ismét egy, csak a mi számunkra létező sajátosság; továbbá nemcsak arról van szó, hogy az, ami az élet egyik fajtája számára szép, egy másiknak közömbös vagy egyenesen csúf, mint ahogy a mi zenénk a maga egészében csúf a kínaiaknak vagy a mexikói szobrászat minekünk; hanem arról, hogy egy és ugyanazon élet számára a megszokott, a *szokásos* – mint valami tartósan fennálló – sohasem szép.

Csak ezzel tárul fel teljes mélységében az az ellentét, ami minden művészet e két oldala között áll fenn; az utánzás átlelkesít és elevenné tesz, az ornamentika pedig rabul ejt és öl. Az „lesz", ez pedig „van". Az előző épp ezért a szerelemmel rokon, s − a dal, a mámor, a tánc formájában – ezen belül is mindenekelőtt a *nemi szerelemmel,* melyben a létező a jövővel szembesül; viszont az utóbbi gondja az elmúlt, az emlékezés,[103] az *eltemetés*. A szépet vágyakozva keressük, a jelentős viszont aggodalommal tölt el. Épp ezért nincs mélyrehatóbb ellentét, mint ami *az élők és a holtak*

haza között áll fenn? A paraszthá z – s belőle kiindulva a nemesi udvarház, a kastély és a vár – az élet hajléka, a lüktető vér tudattalan kifejeződése, melyet egyetlen művészet sem hozott létre és nem is változtathat meg. A család eszméje az ősház alaprajzában jelenik meg, a törzs benső formája pedig a falvakéban, melyeken – sok-sok évszázad és a lakosság többszöri kicserélődése után – még ma is látszik, hogy mely népek alapították;[104] egy nemzet élete és társadalmi tagozódása pedig a város alaprajzában – vigyázat! nem felépítésében vagy körvonalaiban! – tárul elénk. Másrészről a nagy formátumú ornamentika a halál merev szimbólumain, a halotti urnán, a szarkofágon, a síremléken s a holtak templomán fejlődik ki, s ezeken túlmenően az istenek templomain és a székesegyházakon, melyek *teljes mértékben ornamentumok,* s mindez nem egy faj kifejeződése, hanem egy világnézet nyelve, amely teljes egészében tiszta művészet, éppúgy, ahogyan a paraszthá znak s a várnak semmi köze sincs a művészethez.

Mindkettő sokkal inkább olyan épület, *melyben a.* művészeteket gyakorolják, mégpedig a tulajdonképpeni utánzó művészeteket; a védikus, homéroszi és germán eposzt, a hősi éneket, a paraszti és a lovagi táncot s a regöséneket. A székesegyház ezzel szemben nemcsak *teljes egészében* művészet, hanem egyúttal az egyetlen olyan művészet, melynek révén *semmit* sem utánoznak. Egyedüli hordozója a maradandó formák feszültségének, teljes egészében háromdimenziós logika, amely élekben, felületekben és terekben fejeződik ki. A falvak és a várak művészete a pillanatnyi hangulatból, a lakoma és a játék során felhangzó nevetésből és túláradó jókedvből ered, s oly mértékben kötődik az időhöz, hogy a trubadúr a kitalálni (trovar) szóról kapta a nevét, az *improvizáció* pedig – úgy, ahogy azt a cigányzenében még ma is tapasztaljuk – nem egyéb, mint a faj, amely a pillanat hatalma alatt idegen érzékek számára nyilatkozik meg. E szabad formálóerő élesen szemben áll a szigorú *iskola* mindennemű szellemi művészetével, melyben az egyén − a himnuszban éppúgy, mint az építészetben és a művészi megformálásban – az időtlen formák logikájának szolgája. Ezért van az, hogy valamennyi kultúrában a korai kultikus építmény jelzi a stílustörténet tulajdonképpeni helyét. A várakban az életnek s nem az építménynek van stílusa. A városok alaprajza egy-egy nép *sorsának* másolata; *az építők világképében rejlő logikáról* s arról, hogy a világmindenségről alkotott képükben melyek a végső okok s a végkövetkezmények, csak a magasba szökő tornyok és kupolák körvonalai beszélnek.

A kő az eleven építményben világi *célt* szolgál; a kultikus építményben viszont szimbólum. A nagy architektúrák történetének semmi sem okozott oly súlyos kárt, mint az, hogy ezt – az építészeti gondolatok története helyett – az építészeti technikák történetével azonosították, holott az előbbi onnan vette saját technikai kifejezési eszközeit, ahol épp rábukkant azokra. A helyzet azonos a hangszerek történetének helyzetével, amely hasonlóképpen egy hangnyelvből alakult ki. Az, hogy a fiókboltozatot, a külső támívet és a fülkeboltozatot kifejezetten egy nagy építészeti stílus számára találták-e fel, vagy pedig azokat – mint alkotóelemeket – készen találták valahol a közelben vagy a távolban, s csak felhasználták őket, a *művészettörténet* számára éppoly közömbös, mint az a kérdés, hogy a vonós hangszerek *technikai szempontból* Arábiából vagy a kelta Britanniából származnak-e. S ha feltételezzük is azt, hogy – a kézművesség szintjén – a dór oszlopra az egyiptomi Újbirodalom temploma, a késő római kupolaépületre az etruszk építészet, a firenzei csarnokudvarra pedig az észak-afrikai mór architektúra hatott – a dór peripterosz, a Pantheon és a Palazzo Farnese mégis egészen más világba tartozik; három különböző kultúra ősszimbólumának művészi kifejezését szolgálják.

9

Ennek megfelelően mindegyik korai korszakban *két* tulajdonképpeni ornamentális – s nem utánzó – művészet található: az építészet és a dekoráció. Az ezt megelőző előidőkben – vagyis a sejtelem s a terhesség évszázadaiban – az elemi kifejezés világa *kizárólag* a szó szűkebb értelmében vett ornamentikához tartozott. A Karoling-kort *csakis* ez reprezentálja, mivel annak építészeti próbálkozásai – eszme híján – „stílusok között" állnak. S hasonlóképpen: elveszítvén az összes mükénéi épületet, művészettörténeti szempontból mit sem veszítettünk.[105] A nagy kultúra színre lépésével azonban *az épület mint ornamentum* hirtelen oly mértékű kifejezőerőre tesz szert, hogy a puszta dekoráció csaknem egy évszázadon át félénken visszahúzódik. *Egyesegyedül* a kőből épült terek, síkok, párkányok beszélnek. Khephrén sírtemploma a matematikai egyszerűség csúcsa; mindenütt derékszögek, négyszögek s derékszögű oszlopok; sehol semmi dísz, felirat vagy átmenet. A feszültséget enyhítő relief csak néhány nemzedékkel később merészkedik be e terek fenséges mágiájába. S ugyanez vonatkozik Vesztfália és Szászország (Hildesheim, Gernrode, Paulinzella, Paderborn), Dél-Franciaország és a normannok (Norwich és Petersborough Angliában) nemes romanikájára, amely képes volt arra, hogy − valami leírhatatlan benső erővel és méltósággal – *egy* vonásba, *egy* oszlopfőbe, *egy* boltívbe sűrítse a világ egész értelmét.

Csak a korai formavilág csúcsán alakul ki az a helyzet, hogy az építészeté lesz az irányító szerep, s ezt szolgálja a gazdag – a szó legtágabb értelmében vett – ornamentika. Mert ez utóbbihoz nemcsak az antik *egyedi* motívum tartozik a maga nyugodt és kiegyensúlyozott szimmetriájával vagy éppenséggel meanderszerű kiegészítésével,[106] továbbá nemcsak a felületet beborító arabeszk, valamint a maják ettől nem eltérő síkmintázata, a „mennydörgésminta" s a korai Csou-kor többi motívuma, melyek újfent azt bizonyítják, hogy az ókínai építőművészet voltaképpen tájmegformálás, s értelmét minden kétséget kizáróan csak az épületet övező kert vonalai révén nyeri el, mely utóbbiba szinte belekomponálták a bronzvázákat; a Dipülon-vázák harcosait s – egy még ennél is sokkal magasabb fokon – a gótikus székesegyházak *szoborcsoportjait* úgyszintén ornamentumként fogjuk fel. „A figurákat – a szemlélőtől kiindulva − oszlopszerű sorokba rendezték, s az oszlopok figurái – a szemlélőhöz viszonyítva – úgy következtek egymásra, mint egy, az égig felhangzó s minden irányba

tovaszálló szimfónia fúgái."[107] A ruházat redői, a taglejtések, a figurák típusai, de a himnuszok versszerkezete és az egyházi énekben párhuzamosan felcsendülő hangok is mind-mind ornamentumok egy mindenek fölött uralkodó építészeti gondolat szolgálatában.[108] A nagy ornamentika ígérete csak a késői korok kezdetén törik meg. Az építészet belép a különös – városi és világi – művészetek *csoportjába,* melyek egyre fokozódó mértékben tetszetőssé, szellemdús utánzássá – s ezzel személyessé – válnak. Az utánzásra és az ornamentumra ugyanaz érvényes, amit fentebb az időről és a térről mondtunk; az idő szüli a teret, a tér azonban megöli az időt. Kezdetben a merev szimbolika minden elevenséget kővé dermesztett. Egy gótikus szobortestnek egyáltalán nem volt szabad élnie; nem is más, mint emberi formát öltött vonalegyüttes. Most azonban az ornamentum minden szent szigorát elveszíti, s egyre inkább az előkelő és modoros élet építészeti környezetének díszévé válik. A reneszánsz ízlést *csak ebben a minőségében* – vagyis mint az életet *megszépítő* elemet – vette át az Észak udvari és patríciusvilága – s csakis ezt! Az ornamentum az Óbirodalomban egész mást jelent, mint a Középbirodalomban; egészen más a geometriai stílus idején, mint a hellenizmus korában; s a mi számunkra egészen mást jelentett 1200 táján, mint 1700 körül. S végül még az építészet is festői és zenei jellegű lesz, s formái, úgy tűnik, mindig készen állnak arra, hogy utánozzanak valamit a környező világ képéből. Ily módon nyer magyarázatot az átmenet, ami az ión oszlopfejtől a korinthoszihoz s Vignolától − Berninin keresztül – a rokokóhoz vezet.

Végül, a civilizáció beköszöntével, semmivé foszlik az igazi ornamentum s vele együtt a *nagy* művészet is mint olyan. Az átmenetet – valamennyi kultúra valamennyi formájában – *„a klasszicizmus és a romantika"* képezi. Az előbbi az ornamentum – szabályok, törvények, típusok -iránt lelkesedik, amely már régen idejétmúlttá és lélektelenné vált, az utóbbi pedig lelkes utánzása – nem az életnek, hanem egy *korábbi utánzásnak.* Az építészeti stílus helyébe építészeti ízlés lép. A festészet módjai, az irodalmi manírok, a régi és modern, ismert és idegen formák együtt változnak a divattal. Hiányzik a belső szükségszerűség. Nincsenek többé „iskolák", mivel mindenki olyan motívumokat választ, amilyeneket csak akar és ahol akarja. *A művészet művészetiparrá válik,* mégpedig teljes terjedelmében, az építészetben, zenében, költészetben éppúgy, mint a drámában. Végül is képi és irodalmi formakészlet jön létre, melyet minden mélyebb jelentés nélkül, az ízlésnek megfelelően lehet alkalmazni. E végső, minden történelem és

fejlődés híján levő formában az iparszerű díszítőművészet keleti szőnyegek, perzsa és indiai fémmunkák, kínai porcelánok alakjában áll előttünk; de ugyanilyen volt az egyiptomi (és babiloni) művészetben is, amikor a görögök és a rómaiak rájuk bukkantak. A minószi kultúra Krétán tisztán iparszerű művészet, a hükszoszok utáni időszak egyiptomi ízlésének északi nyúlványa s a kényelmes megszokásnak és szellemdús játszadozásnak ugyanezt a szerepét tölti be a „kortárs" hellén-római művészet is Scipio és Hannibál időszaka után. A változatlan, iparszerű művészet épp ugyanilyen megformálódása zajlik le Nerva római Fórumának gazdagon díszített koronapárkányzatától kezdve egészen a Nyugat késői provinciális kerámiájáig; e művészet Egyiptomban és az iszlám világban is nyomon követhető, s feltételeznünk kell, hogy Indiában és Kínában a Buddhát és Konfuciust követő évszázadokban úgyszintén megvolt.

10

Annak a különbségnek az alapján, ami a székesegyház és a piramistemplom között – azok minden mély rokonsága ellenére – fennáll, most értjük meg igazán a fausti lélek roppant jelenségét, melynek legmélyebb ösztöne nem engedi azt, hogy az út ősszimbóluma rabul ejtse, hanem a legkorábbi kezdetektől fogva arra törekszik, hogy túllépjen az optikailag rögzített érzékiségnek minden határán. Vajon létezhete valami, ami a fenséges józanság tendenciájával jellemezhető egyiptomi államrezontól távolabb állna, mint a nagy szász, frank és Hohenstauf császárok politikai becsvágya, akik abba pusztultak bele, hogy túlléptek minden politikai valóságon? Valamely határ elismerése egyet jelentett volna számukra uralmuk eszméjének alábecsülésével. A végtelen tér mint ősszimbólum a maga teljességgel leírhatatlan hatalmában ekkor lép a tevékeny-politikai létezés színterére, s az Ottók, II. Konrád, VI. Henrik és II. Frigyes alakjai mellé odaállíthatok a normannok mint Oroszország, Grönland, Anglia, Szicília s csaknem Konstantinápolynak is meghódítói, illetve a nagy pápák, VII. Gergely és III. Ince; valamennyien arra törekedtek, hogy hatalmuk látható körét az akkoriban ismert világgal tegyék egyenlővé. Ez különbözteti meg a földrajzi szempontból oly korlátozott látókörű homéroszi héroszokat a Grál-, Artus-és Siegfried-mondák hőseitől, akik mindig a végtelenben bolyonganak. Ez különbözteti meg a keresztes hadjáratokat – melyekben a harcosok az Elba és a Loire partjai mellől egész n az akkoriban ismert világ határáig lovagoltak – az „Iliász” alapjául szolgáló történeti eseményektől; ezeknek szűk kiterjedésére és áttekinthetőségére az antik lelkiség stílusának ismeretéből bizton következtethetünk.

A dór lélek a testileg jelenvaló egyedi dolog szimbólumát valósította meg, amennyiben lemondott minden nagy és messze ható alkotásról. Megvan a jó oka annak, hogy a Mükénét követő első időkből semmi sem maradt régészeinkre. E lélek végső kifejeződése a mór templom, amely – mint a tájban elhelyezett masszív építmény – csak kifelé hat és a művészileg figyelemre egyáltalán nem méltatott benső teret mint μn ov-t – aminek nem is volna szabad léteznie – tekintetbe sem veszi. Az egyiptomi oszlopsoron egy terem mennyezete nyugodott. A görög átvette a motívumot, és saját érzékének megfelelően alkalmazta, amennyiben az

építészeti típust úgy kifordította, mint egy kesztyűt. A külső oszlopsorok bizonyos értelemben a semmibe vett belső tér maradványai.[109]

A mágikus és a fausti lélek ezzel szemben lehetővé tette, hogy kőből készült álomképei jelentős tartalmat hordozó belső terek boltozataiként emelkedjenek az ég felé, melyek szerkezetet két matematikának, az algebrának és az analízisnek szelleme előlegezi meg. A Burgundiából és Flandriából elterjedő építésmódban a bordás keresztboltozatok fiókboltozataikkal és külső támíveikkel együtt – a zárt, érzékileg megragadható határfelületek révén meghatározott tér mint olyan megszüntetését[110] jelentik. A mágikus belső térben „az ablakok csupán negatív momentumot jelentenek, olyan hasznos formát, melyet még semmiféle módon sem fejlesztettek tovább művészi formává, durván szólva az ablakok nem egyebek, mint lyukak a falban".[111] Ahol gyakorlatilag nélkülözhetetlenek voltak, ott – a művészi benyomás végett – empóriumokkal takarták el őket, mint a keleti bazilikákban. *Az ablak architektúrája* viszont a fausti mélységélmény egyik legjelentősebb szimbóluma, s egyedül erre jellemző. Itt válik érezhetővé az az akarat, amely a belsőből a határtalan felé nyomul, ahogyan ezt később e boltívek szülötte, a kontrapunktikus zene akarta, melynek testetlen világa mindig is a korai gótika világa maradt. Bárhol emelkedett is a polifon zene a későbbiek során legmagasabb csúcsaira – mint a „Máté-passió"-ban, az „Eroicá"-ban, Wagner „Trisztán"-jában és a „Parsifal"-ban –, legbensőbb szükségszerűsége szerint mindig *dómszerűvé* vált, s szülőföldjére, a keresztes háborúk korának kőnyelvéhez tért vissza. Ahhoz, hogy az antik korporeitás utolsó nyomától is megszabaduljanak, egy mély értelmet hordozó ornamentika teljes súlyát kellett segítségül hívni, olyan ornamentikáét, amely a növények, állat-és embertestek furcsán megborzongató átformálásával (St. Pierre Moissacban) szorítja háttérbe a kő korlátozó hatását, s amely a vonalakat dallamokká és témavariációkká, a homlokzatokat pedig többszólamú fúgákká oldja, a szobrok testiségét pedig a ruharedőzet zenéjére változtatja. Csak ennek alapján válik érthetővé a székesegyházak roppant üvegablakainak – e színes, *átlátszó, tehát teljes egészében anyagtalan festészetnek* – a mély értelme; ez olyan művészet, amely soha és sehol sem ismétlődik meg, és az elképzelhető legélesebb ellentétben áll az antik freskóval. Ez az értelem talán a párizsi Sainte-Chapelle-ben válik legnyilvánvalóbbá, ahol az üveg csillogása szinte semmivé foszlatja a követ. A freskóval ellentétben, amely nem más, mint a

fallal testileg egybenőtt festmény, s melynek színei anyagként hatnak, itt olyan színeket találunk, melyek – az őket hordozó síkközegtől teljesen eloldódva – oly szabadok a térben, mint az orgona hangjai, s oly alakokat, melyek szabadon lebegnek a határtalanban. E szinte falak nélküli, magas boltozatú, színekkel átitatott s a főoltár felé törő templomhajók fausti szellemét hasonlítsuk most össze azzal a hatással, melyet az arab – tehát ókeresztény és bizánci – kupolaépítmények keltenek bennünk! A bazilika vagy az oktogon fölött látszólag szabadon lebegő függőkupola itt is a természetes nehézkedés antik elvének legyőzését jelenti, ahogyan azt az oszlop és az architráv viszonya kifejezi. Az építményben itt is mindaz megtagadtatik, ami testi. Nincs „külső”. A minden oldalról töretlenül összefüggő fal viszont annál határozottabban zár magába egy barlangot, ahonnan nincs kiútja semmiféle pillantásnak, semmilyen reménynek. A gömb-és sokszögű formák kísértetiesen kusza egymásba játszása; egy kőgyűrűre helyezett teher, amely súlytalanul lebeg a talaj fölött, s szorosan lezárja a belső teret; az összes szerkezeti vonal elrejtése; apró nyílások a központi boltozaton, melyeken keresztül bizonytalan fény árad be, s ez még könyörtelenebbül hangsúlyozza a fokozatot – így tárulnak a szemünk elé e művészet remekművei, a San Vitale Ravennában, a Hagia Sophia Bizáncban s a Szikladóm Jeruzsálemben. A tiszta síktechnikát alkalmazó s az oldalmélységre utaló mindennemű lerövidítést gondosan kerülő egyiptomi relief, valamint a székesegyházaknak a külső világteret magába olvasztó üvegfestményei helyett itt az összes falat csillogó – s legtöbbször aranyszínű − mozaikok és arabeszkek borítják, melyek a „barlangot” abba a meseszerű, sejtelmes fénybe burkolják, melyet az északi ember minden mór művészetben mindig is oly csábítónak érzett.

11

A *nagy stílus* jelensége így ered a makrokozmosz lényegéből, egy *nagy* kultúra ősszimbólumából. Ha kellőképpen tudjuk méltányolni a „stílus” szó tartalmát – ami nem formaállapotot, hanem formatörténetet jelent –, akkor az ősember töredékes és kaotikus művészeti megnyilvánulásait nem hozzuk kapcsolatba egy olyan stílus átfogó meghatározottságával, amely évszázadokon át töretlenül fejlődik. Csakis a nagy kultúrák – kifejezés és jelentés egységeként ható – művészetének – s immáron nem a művészetnek egyedül – van stílusa.

Valamely stílus organikus történetéhez hozzátartozik minden, ami megelőzi, követi s ami rajta kívül helyezkedik el. A „Bikatábla” az egyiptomi I. dinasztia idejéből még nem „egyiptomi”.[112] Az alkotások csak a III. dinasztiától kezdve rendelkeznek stílussal – ekkor viszont hirtelen és nagyon határozottan. A Karoling-kori művészet hasonlóképpen átmenet a „stílusok között”. Észrevehető a különböző formák kitapintása, kipróbálása, de még nyoma sincs a bensőleg szükségszerű kifejezésnek. Az aacheni székesegyház megalkotója „biztosan gondolkodik, biztos kézzel épít, de érzései már nem biztosak”.[113] A würzburgi Mária-templom (700 körül) párja Szalonikiben van (Szent György); a germigny-des-prés-i templom (800 körül) kupolájával és

53.

54.

patkóíveivel csaknem úgy néz ki, mint egy mecset. A 850-950 közötti időszak az egész Nyugaton – üres lyuk. Az orosz művészet hasonlóképpen még napjainkban is köztes helyet foglal el a „stílusok között”. A Norvégiától Mandzsúriáig húzódó, kezdetleges – meredek, nyolcszögű sátortetőt használó – faépítészetre a Duna felől bizánci, a Kaukázuson keresztül pedig örmény-perzsa motívumok gyakorolnak hatást. Kétségkívül érezni rokonságot az orosz és a mágikus lélek között, ám az oroszság ősszimboluma, a *végtelen síkság*[114] eddig még sem vallási, sem pedig építészeti szempontból nem kapott biztos kifejezést. A dombszerű templomtető alig emelkedik ki a tájból; itt találjuk a sátortetős csúcsokat, a „kokosnyikok”-kal együtt, melyeknek az a feladatuk, hogy a felfelé irányuló törekvést elrejtsék és felszámolják. Nem felfelé törnek, mint a gótikus tornyok, s nem is fedik le az együttest, mint a mecsetek kupolái,

hanem egyszerűen „megülnek” ott, s ezzel az épület horizontális mivoltát hangsúlyozzák, melyet *kizárólag kívülről* kell szemügyre venni. Amikor a Szinódus 1670 táján megtiltotta a sátortetők alkalmazását, s az ortodox hagymakupolát írta elő, a nehéz kupolákat karcsú kürtőkre helyezték, melyek tetszés szerinti számban[115] „ülnek” a tetősíkon.[116] Ez persze még nem stílus, hanem csak egy stílus ígérete, mely csak az igazi orosz vallással kel majd életre.

A fausti Nyugaton az „ébredés” nem sokkal 1000 előtt ment végbe. A román stílus egy pillanat alatt kész. A bizonytalan alaprajzú s elmosódó tértagolás helyébe hirtelen a tér kifeszített dinamikája lép. A külső és a belső épület egymással kezdettől fogva szilárd viszonyban áll, éspedig úgy, hogy a falat olyannyira meghatározza a formanyelv, mint egyetlen más kultúrában sem. Az ablakok és a tornyok jelentősége kezdettől fogva meghatározott volt. A forma eszméje visszavonhatatlanul adott volt, már csak kifejlődése hiányzott.

Az egyiptomi stílus hasonlóan öntudatlan s szimbolikus lendületű teremtő aktussal kezdődik. Az út ősszimbóluma hirtelen, a IV. dinasztia kezdetén (Kr. e. 2930) tűnik fel. E világ világformáló mélységélménye tartalmát magából az irányténye zőből meríti; a kifejezést a tér mélysége mint megmerevedett idő, a távolság, a halál s maga a sors uralja; a hosszúság és a szélesség pusztán érzéki dimenziói már csak kísérő síkká válnak, amely korlátok közé szorítja és megszabja a sors útját. Az egyiptomi falrelief – melyet úgy terveztek meg, hogy közelről szemléljék, s amely sorozatszerű elrendezésében arra kényszeríti a szemlélőt, hogy az előírt irányban menjen végig a falsíkok előtt – éppilyen hirtelen bukkan fel valamikor az V. dinasztia elején.[117] A szfinxek és szobrok még későbbi sorai, a szikla-és terasztemplomok folytonosan azt a tendenciát erősítik, amely az egyiptomi ember világában ismert egyetlen távolság – a sír, a halál -felé mutat. Figyeljük meg, hogy már a korai időszak oszlopsorai pontosan úgy tagolódnak, hogy – roppant törzsük

átmérője és távolságuk révén – minden oldalpillantást *elzárnak.* Ez egyetlen más építészetben sem ismétlődött meg.

E stílus mérete számunkra merevnek és változatlannak tűnik. Mindenesetre túl van a szenvedély világán, amely még keres és fél, s ilyeténképpen a másodrendű egyedi vonásokat tisztán személyes

mozgalmassággal ruházza fel az évszázadok folyamán; ám az is biztos, hogy az egyiptomi ember számára a fausti stílus – amely a legkorábbi román stílustól a rokokóig és az empire-ig hasonlóképpen egységet képez – a maga nyugtalanságával s állandóan kereső jellegével sokkal egyöntetűbbnek tűnik, mint amilyennek azt gondolnánk. Ne feledkezzünk meg arról, ami a stílus itt feltételezett fogalmából következik, az ti., hogy a romanika, gótika, reneszánsz, barokk és rokokó *egy és ugyanazon* stílus rétegei csupán, amiből mi természetszerűleg elsősorban a változó elemet vesszük észre, míg a másfajta beállítottságú ember szeme a maradandóra figyel fel. Valójában számtalan román stílusú alkotás barokk, illetve késő gótikus épület rokokó stílusban való átépítése bizonyítja ezt – melyek a többihez viszonyítva nem feltűnőek semmiben sem –, azután az északi reneszánsz belső egysége s éppen így a parasztművészeté is, melyben a gótika és a barokk teljesen egyforma volt, azután a régi városok utcái, melyek sokféle stílusfajtához tartozó oromzatai és homlokzatai mégis maradéktalan összhangba kerülnek, valamint az, hogy egyes esetekben teljesen lehetetlen egymástól megkülönböztetni a román és a gót, a reneszánsz és a barokk vonásokat; mindez azt bizonyítja, hogy e szakaszok „családi hasonlósága” sokkal nagyobb, mint amekkorának a hozzátartozók számára tűnik.

Az egyiptomi stílus – egészen addig, míg e lelkiség el nem enyészik – merőben *architektonikus*. Az egyetlen a maga nemében, melyben az építészet mellől teljességgel hiányzik a díszítőelem. Nem tesz lehetővé semmiféle letérést a szórakoztató művészetek felé, itt nyoma sincs a táblafestészetnek, a mellszobroknak vagy a világi zenének. Az antikvitásban az ión korszak beköszöntével a stílusformálás súlypontja áttevődik az építészetről egy olyan szobrászatra, mely független az előbbitől, a barokkban pedig a zenére, melynek formanyelve a XVIII. század egész építőművészetét uralja; az arab kultúrában az arabeszk – Justinianus és Khoszrau Nusirván perzsa király korától kezdve – eloldódik az építészet, a festészet és a szobrászat minden formájától, és merő stílusbenyomássá válik, melyet manapság iparművészetnek nevezhetnénk. Egyiptomban az építészet uralma háborítatlan marad; pusztán nyelvezete szürkül valamelyest. A IV. dinasztia piramistemplomának termeiben (Khephrén-piramis) dísztelen, szögletes oszlopok állnak. Az V. dinasztia épületeiben (Szahuré piramisa) megjelennek a *növény formájú oszlopok.* A vizet jelképező, áttetsző alabástrompadlózatból hatalmas, kővé vált lótusz-

és papiruszkötegek emelkednek a magasba, bíborszínű falaktól övezve. A mennyezetet madarak és csillagok díszítik. A kapuépítménytől a sírkamrához vezető szent út, az élet képe – áramlás, maga a Nílus, amely eggyé vált az irány ősszimbólumával. Az anyaföld szelleme egyesül a belőle származó lélekkel. Kínában a hatalmas pilonfal helyébe – amely keskeny kapubejáratával szinte fenyegeti a közeledőt – a „szellemfal" (yin-pi) kerül, amely elrejti a bejáratot. A kínai *belecsúszik* az életbe, s utána mindvégig a tao életútját követi; s ahogy a Nílus völgye viszonyul a Huang-ho menti táj hullámzó domboldalához, úgy viszonyul a kövekkel körbezárt templomi út a kínai kertépítészet kígyózó ösvényeihez. S valami egészen hasonló és titokzatos módon az antik kultúra eukleidészi létmódja ugyanígy kapcsolódik az Égei-tenger sok apró szigetéhez s hegyfokához, valamint a Nyugat folyvást a végtelenben vándorló szenvedélye a tágas frank, burgund és szász síkságokhoz.

12

Az egyiptomi stílus egy *bátor* lélek megnyilvánulása. E stílus szigorát és erejét maga az egyiptomi ember sohasem érezte, s nem is hangoztatta; az egyiptomi mindent megpróbált, de mindenről hallgatott. A gótikában és a barokkban viszont a formanyelvnek állandó s tudatos motívuma lett a nehézség legyőzése. A shakespeare-i dráma már nyíltan beszél az akarat és a világ között zajló kétségbeesett küzdelmekről. Az antik ember tehetetlenül állt szemben az „erőkkel". A félelem és részvét katarzisa, *az apollóni lélek fellélegzése* a peripeteia pillanatában – Arisztotelész szerint ez jelentette az attikai tragédia akaratlagos hatását. Midőn a görög ember a színdarabot nézve maga előtt látta, hogy azt, akit ő *ismer* – hiszen a mítoszt s annak hőseit mindenki ismerte, mindenki ebben élt –, a sors hogyan tiporja szét értelmetlenül, anélkül hogy a hatalmakkal szemben bármiféle ellenállás elgondolható volna, s látta a példás magatartást tanúsító, dacoló hős pusztulását, akkor eukleidészi lelkében valami fenséges érzés támadt. Ha az élet mit sem ér, akkor viszont mindent megér a *nagy gesztus,* mellyel az ember elveszíti azt. A görög semmit sem akart és semmit sem mert, de mámorító szépséget lelt a *tűrésben.* Már a tűrő Odüsszeusz alakja is tanúskodik erről, de még sokkal inkább a görög ember ősmintája, Akhilleusz. A cinikusok, a Sztoa, Epikurosz etikája, a szophroszüné és az ataraxia általános görög eszménye, a hordóban ülő s a θεφρία-nak hódoló Diogenész – mindez leplezett megfutamodás minden nehéz és felelősségteljes dolog elől, s nagyon is különbözik az egyiptomi lélek büszkeségétől; az apollóni ember alapjában véve kitér az élet elől, egészen akár az öngyilkosságig, amely – ha most ismét eltekintünk a hasonló indiai eszményektől – magasrendű erkölcsi magatartásnak *egyedül ebben a kultúrában* számít, s melyet egy szakrális szimbólum ünnepélyessége övezett; a dionüszoszi mámor valami gyanús dolog erőszakos túlharsogásának tűnik, amit az egyiptomi lélek egyáltalában nem ismert. Épp ezért e kultúra a kicsiny, a könnyű s az egyszerű kultúrája. Technikája – az egyiptomi s a babiloni technika mércéjével mérve – szellemdús semmi. Ornamentuma oly szegényes leleményben, mint egyetlen más kultúráé sem. Szobrászatának típuskészletét – a helyzeteket és a testtartásokat tekintve – egy kezünkön meg tudjuk számlálni. „A dór stílus feltűnő formaszegénysége következtében – ami még akkor is így van, ha a formakészletnek a fejlődés kezdetén kisebb mérvűnek kellett lennie, mint

később – minden az arányok és a mérték körül forgott."[118] S aztán mekkora ügyességet tanúsítanak a kitérésben! A teher és a támaszték kiegyensúlyozásával, valamint a sajátos kis méretekkel a görög építészet azt a benyomást kelti, mintha állandóan el akarna menekülni a nehéz szerkezeti problémák elől, amit viszont a Nílus partján s később fenn Északon egyfajta homályos kötelességérzettől vezérelve éppenséggel kerestek, s amit a mükénéi korban ismertek, s bizonyára meg sem kerültek. Az egyiptomi kedvelte az óriás épületek nyers kőzetét; öntudatához mintegy illeszkedett az, hogy feladatként csak a legnehezebbet válassza; a görög viszont inkább kerülte ezt. Építőművészete először kis feladatokra vállalkozott, aztán ezekkel is felhagyott. Ha ezt az építőművészetet a maga teljes terjedelmében összehasonlítjuk az egyiptomi, mexikói vagy éppenséggel nyugati építészet összességével, elcsodálkozunk a stílusfejlődés minimális voltán. Hisz ez kimerül a dór templomtípus néhány változatában; a korinthoszi oszlopfő feltalálásával (400 körül) pedig már le is zárul. Mindaz, ami ezután következik, már csak módosítgatása a meglevőnek. Mindez a formatípusok és stílusnemek szinte testi jelleget öltő rögzítéséhez vezetett. Választani lehetett közöttük, szigorú határaikat azonban nem volt szabad átlépni. Ez ugyanis bizonyos mértékig a lehetőségek végtelen terének elismerését jelentette volna. Három oszloprend volt, s az architráv egy-egy meghatározott tagolása mindegyik számára. Mivel a triglifoszok és a metopék váltakozása nehézséget okozott a sarkokon – melyről már Vitruvius szólt –, az utolsó oszlopok közötti távolságot csökkentették; de senki sem gondolt arra, hogy itt új formákkal álljon elő. Ha nagyobb méreteket akartak, megnövelték^ az egymás fölé, mellé vagy mögé helyezett elemek számát. így a Colosseumnak három gyűrűje van, a milétoszi Didümaionnak három elülső oszlopsora, a pergamoni óriásfríznek pedig össze nem kapcsolt egyedi motívumok végtelen sora. De pontosan ugyanez a helyzet a próza stílusformáival és a líra, elbeszélés és tragédia típusaival is. Az alapforma megtervezésére irányuló erőfeszítés mindenütt a minimumra csökken, s a művészi formálóerő a részletek finom megmunkálására szorítkozik; *a műnemek* tiszta *statikája* ez, amely a legélesebb ellentétben áll a mindig új típusokat és formaterületeket kimunkáló fausti dinamikával.

13

A nagy stílusok egymásra következésének *organizmusa* mostanra áttekinthetővé vált. Az első ember, kinek ez megmutatkozott, ismét csak Goethe volt. „Winckelmann”-jában az alábbiakat mondja Paterculus Velleiusról: „Őrhelyén nem adatott meg neki olyan áttekintés, *melynél fogva az egyetemes művészetet élő valaminek (ζωον) láthatta volna, mely észlelhetetlen kezdetet, lassú növekedést, a betetőzés röpke tündöklését és fokozatos hanyatlást mutat fel, mint minden más élőlény is, csak több egyedben.”* E mondatban a művészettörténet egész morfológiája benne foglaltatik.

A stílusok nem úgy következnek egymásra, mint a hullámok s az ér lüktetése. Nincs semmi közük az egyes művész személyiségéhez, akaratához és tudatához; ellenkezőleg, épp a stílus az, amely életre hívja a *művésztípust.* A stílus, éppúgy, mint a kultúra, ősjelenség, a szó legszigorúbb goethei értelmében véve, legyen az a művészetek, vallások, gondolatok stílusa vagy akár maga az életstílus. Ahogy az éber ember számára a „természet” – mint az ő *alter egója* s tükörképe a környező világban – mindig új élmény forrása, hasonlóképpen a stílus is az. Ennélfogva valamely kultúra történeti összképében csak egyetlen stílus adható meg − ti. *e kultúra stílusa.* Téves eljárásnak bizonyult az, hogy puszta stíluskorszakokat – mint amilyen pl. a romanika, gótika, barokk, rokokó, empire – önálló stílusnak vettek, s azután ezeket egészen más rendű egységekhez – mint pl. az egyiptomi, kínai vagy éppenséggel „prehistorikus” stílus -hasonlítgatták, A gótika és a barokk a formák ugyanazon foglalatának korai és érett korszakát jelentik, az érlelődő és az érett nyugati stílust. Művészettörténetünkből e ponton hiányzik a távolságtartás, a pillantás elfogulatlansága s az elvonatkoztatáshoz szükséges jóakarat. Minden olyan formaterületet, amely mély benyomást gyakorol ránk, merő kényelemből s minden különbségtétel nélkül „stílusnak” nevezünk, s ekként osztályozunk. Szinte említenünk sem kell, hogy itt is az ókor – középkor – újkor séma homályosította el a pillantást. Valójában az a helyzet, hogy a szó legszigorúbb értelmében vett reneszánsznak még olyan mesterműve is, mint pl. a Palazzo Farnese udvara, összehasonlíthatatlanul közelebb áll a Szent Patroklosz előcsarnokához, a magdeburgi székesegyház belsejéhez vagy a XVIII. századi délnémet kastélyok lépcsőházaihoz, mint a paestumi templomhoz vagy az

Erekhtheionhoz. Ugyanez a viszony áll fenn a dór és az ión stílusirányzat között is. Ezért az ión oszlop éppoly tökéletesen képes harmonizálni a dór épületformával, mint a késő gótika és a kora barokk a nürnbergi Szent Lőrinc-templomban vagy a késő román és a késő barokk a mainzi székesegyház nyugati kórusának szép felső részével. S ezért van az, hogy szemünk még alig-alig tanulta meg, hogy az egyiptomi stíluson belül megkülönböztesse egymástól az O-és a Középbirodalom elemeit, melyek a korai dór-gótikus, illetve az érett ión-barokk korszaknak felelnek meg, s melyek a XII. dinasztia óta tökéletes harmóniával érvényesülnek minden nagy műalkotás formanyelvében.

A művészettörténet előtt az a feladat áll, hogy megírja *a nagy stílusok összehasonlító biográfiáját,* melyek mindegyike, mint ugyanazon nemhez tartozó organizmus, hasonló szerkezetű élettörténettel rendelkezik.

A sort az éppen hogy ébredező lélek bátortalan, alázatos és tiszta kifejeződése nyitja, amely még csak keresi a kapcsolódást a világhoz; ahhoz a világhoz, mely – jóllehet épp az ő saját alkotása – számára mégis úgy jelenik meg, mint valami idegen s egyben elidegenült is. Bernward hildesheimi püspök épületei, az ókeresztény katakombák festményei s a IV. dinasztia elejéről származó oszlopcsarnokok gyermeki szorongásról tanúskodnak. A művészet kora tavasza, az eljövendő formagazdagság mély előérzete, valami roppant s elnyomott feszültség vibrál a táj fölött, amely még egészen rusztikus, s csak az első várak és apró városkák díszítik. Ezután következik a mámoros fellendülés időszaka az érett gótikában, a constantinusi kor oszlopos bazilikáiban és kupolatemplomaiban, valamint az V. dinasztia reliefekkel díszített templomaiban. Az ember felfogja a létet; egy szent s tökéletesen uralt formanyelv ragyogása árad szét, s a stílus a mélységirány és a sors fenséges szimbolikájává érik. Ám a fiatalos mámornak vége szakad, s maga a lélek hasonlik meg. A reneszánsz, a dionüszoszi-zenei ellenszenv az apollóni dór jelleg iránt, a derűs és hanyag antiokheiai művészettel szembehelyezkedő és Alexandriára figyelő stílus Bizáncban 450 táján – mindez az elhatárolódás pillanatát s az eddigi eredmények – sikeres vagy sikertelen – lerombolását jelentik; ezek nagy nehézségeket támasztó kifejtésébe most nem bocsátkozunk bele. Ekkor a stílustörténet férfikora tűnik fel a színen. A kultúra a nagyvárosok szellemének lesz része, melyek most már a vidéket is uralják; a kultúra a stílust is átszellemíti. A fennkölt szimbolika elhalványul; az emberfeletti formák féktelensége véget ér; a kiterjedéssel bíró kő nagy művészetét

szelídebb, világiasabb művészetek szorítják háttérbe; a szobor és a freskó még Egyiptomban is valamivel oldottabban mer mozogni. Megjelenik a *művész*. Most már ő „vázolja fel" azt, ami addig a földből nőtt ki. A létezés, amely önmaga tudatára ébredt, és eloldódott a vidékies, álomszerű s misztikus világtól, ismét kérdésessé válik, s új meghatározottsága kifejezéséért harcol; a barokk kezdete ez, amikor Michelangelo, féktelen elégedetlenségtől hajtva és saját művészetének korlátai ellen küzdve emeli az égbe a Szent Péter-székesegyház kupoláját; továbbá I. Justinianus kora, amikor – 520-tól kezdve – a Hagia Sophia és Ravenna mozaikokkal díszített kupolabazilikái épültek, Egyiptomban pedig a XII. dinasztia kezdete, melynek virágzását a görögök számára Szeszósztrisz neve foglalta össze; Hellaszban pedig a 600 körüli időszak, itt még sokkal később Aiszkhülosz mondja el, hogy a görög építészetnek ebben a döntő korszakban mit lehetett – és kellett – volna kifejeznie.

Ezután következnek a stílus őszének ragyogó napjai; még egyszer feltűnik a lélek boldogsága, amely tudatára ébredt önnön végső tökéletességének. A „vissza a természethez" elve, amit a gondolkodók és költők, Rousseau, Gorgiasz és más kultúrák „kortársai" már akkoriban olyannak éreztek és úgy hirdettek meg, mint csaknem teljes szükségszerűséget, a művészetek formavilágában úgy jelenik meg, mint érzékeny vágyakozás, mint a vég előérzete. Kristálytiszta szellemiség, derűs urbanitás s a búcsú melankóliája; a kultúra e végső, színes évtizedeiről mondotta később Talleyrand:

„Qui n'a pas vécu avant 1789, ne connaît pas la douceur de vivre." így jelenik meg a szabad, verőfényes és rafinált művészet III. Szeszósztrisz idején (1850 körül). A beteljesült boldogság ugyanezen rövid pillanatai bukkannak fel akkor, amikor Periklész idején kialakult az Akropolisz színes pompája, s megszülettek Pheidiasz és Zeuxisz művei. E pillanattal egy évezred múltán, az Omajjádok korában, a mór épületek derűs mesevilágában találkozunk újból, ahol a törékeny oszlopok és patkóívek az arabeszkek és sztalaktitok szivárványszínekben játszó fényében szeretnének felszívódni a levegőben; újabb évezredekkel később pedig Haydn és Mozart zenéjében, a meisseni porcelán pásztorcsoportjaiban, Watteau és Guardi képein s a német építőmesterek drezdai, potsdami, würzburgi és bécsi alkotásain.

A stílus azután utolsót lobban. Az Erekhtheion és a drezdai Zwinger legnagyobb mértékig átszellemiesített, törékeny és az önmegsemmisítéshez

közel álló formanyelvét egy színtelen és öreges klasszicizmus követi, a hellenisztikus nagyvárosokban éppen úgy, mint Bizáncban 900 táján vagy az északi „empire” formákban. Az üres, átöröklött, archaizáló vagy eklektikus módon átmenetileg ismét életre keltett formák alkonya a véget jelenti. A művészet világát félkomolyság és kétes eredetiség uralja. Ebben a helyzetben vagyunk ma; hosszú játékot folytatunk a holt formákkal, melyekben egy eleven művészet illúzióját szeretnénk fenntartani.

14

Az időszámításunk teljes első évezredét átfogó s mind ez ideig egységként fel nem fogott arab kultúra jelensége csak akkor ölt majd önálló formát, ha eldobjuk azt a félrevezető antik burkot, amely – bensőleg rég elhalt művészeti gyakorlatok archaizáló vagy saját és idegen motívumokat szándékosan egybemosó továbbfolytatásával – a fiatal Keletre a császárkorban rátelepedett; ha az ókeresztény művészetben s mindabban, ami a „késő római" művészetben valóban eleven, *az arab stílus* korai időszakát ismerjük fel; ha I. Justinianus korszakában a spanyol-velencei barokk pontos párját leljük meg, miként az a nagy Habsburgok, V. Károly és II. Fülöp alatt Európát uralta; s ha, végezetül, Bizánc palotáiban – az ott található hatalmas csataképekkel és díszes jelenetekkel, melyeknek rég letűnt ragyogását olyan udvari tollforgatók, mint caesareai Prokopiosz igencsak dagályos beszédekben és versekben örökítik meg – a madridi, velencei és római kora barokk palotáinak, valamint Rubens és Tintoretto dekoratív óriásfestményeinek a párját pillantjuk meg. Mivel az arab művészet helye az egyetemes művészettörténet tablóján meghatározó, ennek következtében a még napjainkban is élő félreértés teljességgel megakadályozta az organikus összefüggések felismerését.

Figyelemre méltó és – annak számára, aki jelen fejtegetések során eddig ismeretlen dolgokba nyert bepillantást -megindító azt látni, hogy ez az antik civilizáció szellemétől bilincsbe vert ifjúi lélek, amely – elsősorban Róma politikai mindenhatóságának befolyása következtében – még nem mert szabadon mozogni, hogyan vetette alá magát – alázatosan – elavult és idegen formáknak, s hogyan próbálta meg beérni a görög nyelvvel, a görög eszmékkel és művészeti motívumokkal. A fiatal, új világ hatalmai iránti rajongó odaadás, amely *valamennyi* kultúra ifjúkorára jellemző − gondoljunk a gótikus ember jámbor alázatára, melyet magas ívű terekbe, pillérszobrokba és fénytől áradó üvegfestményekbe foglaltak, vagy az egyiptomi lelket átható magas feszültségre, miközben világát a piramisok, lótusz formájú oszlopok és relieftermek alkották –, jelen esetben olyan, már elhalt formák előtti szellemi térdre hullással párosul, melyeket örök érvényűeknek tartottak. Az, hogy ezek átvétele és továbbfejlesztése ennek ellenére sem sikerült, s hogy akaratuk ellenére és észrevétlenül – a gótika önmaga iránt érzett büszkesége nélkül, mely büszkeséget itt, a császárkori Szíriában szinte sérelmeztek s hanyatlásként éltek meg – egy zárt, új

formavilág született, amely szellemével – a görög-római építési szokások álarca mögé rejtőzve – magát Rómát is eltöltötte, ahol a Pantheonon és a császári fórumokon *szíriai* mesterek dolgoztak, mindez minden példánál ékesebben bizonyítja egy fiatal lelkiség őserejét, melynek előbb még meg kellett hódítania saját világát.

Akárcsak minden korai időszak, ez is azt keresi, hogy lelkiségét új ornamentikában fejezhesse ki – mindenekelőtt az ornamentika megkoronázásában, a vallásos építészetben. De ebből a hallatlanul gazdag formavilágból szinte egészen mostanáig csak a nyugati peremet méltatták figyelemre, s ezért a mágikus stílustörténet szülőföldjének és székhelyének ezt tartották, holott – a vallásban és a tudományban éppúgy, mint a társadalmi és politikai életben − ezek csak a Római Birodalom keleti határain túlról érkező s nyugat felé tartó kisugárzások. Riegl[119] és Strzygowski[120] felismerte ezt, ám ahhoz, hogy mindezen túlmenően eljussunk az arab művészet fejlődésének teljes *képéig,* meg kell szabadulnunk mind a filológiai, mind a vallási előítéletektől. Merő balszerencse, hogy bár a művészeti kutatás már nem ismeri el a vallási határokat, öntudatlanul mégis alapul veszi azokat. Ugyanis sem késő antik, sem ókeresztény, sem pedig iszlám művészet nincs abban az értelemben, hogy a hívők közössége saját kebelén belül saját stílust épített volna ki. Inkább az a helyzet, hogy e vallások összessége – Örményországtól Dél-Arábiáig és Akszúmig, valamint Perzsiától Bizáncig és Alexandriáig – a részletekben megmutatkozó valamennyi különbség ellenére[121] nagy egységet mutató művészi kifejezésről tanúskodik. E vallások – keresztény, zsidó, perzsa, manicheus, szinkretisztikus – *mindegyike* rendelkezett kultikus építményekkel s – legkevésbé az írásban − elsőrangú ornamentikával; és bármilyen különbözők legyenek is tanaik a részleteket illetően, valamennyit hasonló vallásosság hatja át, mely egy fölöttébb hasonló mélységélményben – s ebből következő térszimbolikában – fejeződik ki. Van valami a keresztények, hellenisztikus zsidók és a Baál-kultusz követőinek bazilikáiban, a Mithrasz-szentélyekben, mazdaista tűztemplomokban és mecsetekben, ami a lelkiség hasonlóságáról vall: ez a „barlangérzés”.

A kutatásnak határozottan kísérletet kell tennie arra, hogy rögzítse a délarab és perzsa templomok, a szíriai és hasonlóképpen a mezopotámiai zsinagógák, valamint a kelet-kis-ázsiai, sőt abesszíniai[122] kultikus

építmények mind ez ideig teljesen elhanyagolt architektúráját; a keresztény templomok közül pedig nemcsak a pali Nyugat templomait vizsgálja, hanem a nesztoriánus Keletéit is, az Eufrátesztől kezdve egészen Kínáig, ahol a régi tudósításokban ezeket − sokatmondóan – „perzsa templomoknak" nevezték. Ha ezen építményekből mindeddig jóformán semmi sem hívta fel magára a figyelmet, akkor ennek minden bizonnyal az lehet az oka, hogy – először a kereszténység, azután pedig az iszlám előrenyomulásával – a kultikus helyeken megváltozott a vallás, anélkül hogy a létesítmény és a stílus annak ellentmondott volna. A késő antik templomokról tudjuk ezt; de vajon hány örmény templom lehetett valamikor tűztemplom?

E kultúra művészi középpontját – miként azt Strzygowski helyesen felismerte – egyértelműen az Edessza, Niszibisz és Amida városok által alkotott háromszög képezi. Ettől nyugatra a „késő antik" pszeudomorfózis dominál, az epheszoszi és a khalkédóni zsinaton győzedelmeskedő, Bizáncban és Rómában érvényesülő pali kereszténység, a nyugati zsidóság és a szinkretisztikus kultuszok. A *pszeudomorfózis épülettípusa a bazilika,* a zsidóknál s a pogányoknál is.[123] Ez antik eszközökkel fejezi ki annak ellentétét, anélkül hogy képes volna megszabadulni ezektől az eszközöktől; ebben áll a pszeudomorfózis lényege és tragédiája. Azt az eukleidészi *helyet,* melyben valamely kultusz otthonos, az „antik" szinkretizmusban minél inkább felváltja a kultuszt *megvalló,* helyileg meghatározatlan *közösség,* annál fontosabbá válik a külsővel szembeni templombelső, anélkül hogy az alaprajz, az oszloprend és a tetőzet sok változtatásra szorulna. A térérzés lesz más, nem pedig – elsőként – a kifejezési eszközök. A császárkor pogány kultikus építészetében világosan kivehető, ám napjainkban figyelemre még nem méltatott út vezet az augustusi stílust követő, egészen testszerű templomoktól – melyek cellája építészeti szempontból *semmit* sem jelent – olyanokhoz, ahol *kizárólag* a templombelső hordoz jelentést. Végül a dór peripterosz külső képe került át a négy belső falra. Az ablaktalan fal előtti oszlopsor tagadja a mögötte fekvő teret; de ott a külső szemlélő, itt pedig a belső, hívő közösség számára. Ezzel szemben kisebb jelentősége van annak, hogy az *egész* tér fedett-e, mint a tulajdonképpeni bazilikában, vagy csak a szentély, mint a hatalmas előudvarral rendelkező baalbeki naptemplomban,[124] ez az előudvar a későbbiek során a mecset állandó eleme lesz, és talán délarab eredetű.[125] A főhajó mint eredetileg csarnokudvar jelentősége mellett

nemcsak a bazilikatípus sajátos fejlődése szól a kelet-szíriai füves pusztán − mindenekelőtt Hauranban –, hanem az előcsarnok, hajó, oltártér elrendezése is, miáltal az utóbbihoz, mint a tulajdonképpeni templomhoz szintek vezettek fel, s az oldalhajók, mint egy udvar eredeti csarnokai, falban végződnek, úgyhogy az apszis *egyedül a főhajónak* felel meg. A római Szent Pál-templomban világosan áll előttünk az épületnek ez az ősi értelme; ám ennek ellenére a pszeudomorfózis − vagyis az antik templom *kifordítása* – határozta meg a kifejezési eszközöket; ez pedig az oszlop és az architráv. Valóságos szimbólumként hat a kariai Aphrodisziasz város templomának keresztény átépítése, ahol az oszlopokon belüli cellát megszüntették, s ezért kívül új falat emeltek.[126]

A barlangérzés viszont a pszeudomorfózis területén kívül szabadon ki tudta bontakoztatni formanyelvét, s éppen ezért az egyik helyen *a födémlezárást hangsúlyozta,* míg a másikon – az antik érzéssel szembeni tiltakozásból – a puszta „belsőt" emelte ki. Az pedig, hogy a boltozat különböző lehetőségei – a kupola, a bordás boltozat, a keresztboltozat – *technikailag* mikor és hol fejlődtek ki, mint már mondottuk, lényegtelen kérdés. Továbbra is az a döntő, hogy a Krisztus születése körüli időkben, az új világérzés fellendülésével együtt az új térszimbolikának is színre kellett lépnie, hogy e formákat használja s azokat – *a kifejezést* illetően - továbbfejlessze. Talán még bebizonyítható, hogy Mezopotámia tűztemplomai és zsinagógái kupolaépítmények voltak, s valószínűleg az attari templomok is Dél-Arábiában.[127] Bizonyosan ilyen volt a pogány Marnion-templom Gázában; s sokkal azelőtt, hogy – Constantinus idején – a pali vonalat követő kereszténység birtokába vette őket, e formákat keleti származású építészek az impérium minden részén elterjesztették, ahol a világvárosi ízlésre szokatlan vonzerőt gyakoroltak. Traianus uralkodása alatt damaszkuszi Apollodórosz e formákat használta a Venus—és Roma-templom boltozatának elkészítésekor. A Caracalla-thermák kupolatereit s a Gallienus idején keletkezett Minerva medicát szíriaiak építették. A mesterműű, *a világ első mecsete* azonban a Hadrianus által újjáépített Pantheon; biztosra vehető, hogy itt Hadrianus – miként az ízlésének megfelelt – olyan kultikus építményeket akart utánozni, amilyeneket Keleten látott.[128]

A központi kupolaépület, melyben a mágikus világérzés a legtisztábban fejeződött ki, a római határokon kívül fejlődött ki. A nesztoriánusok számára ez volt az egyetlen forma, melyet – a manicheusokkal és a

mazdaistákkal közösen − Örményországtól egészen Kínáig elterjesztettek; ám a pszeudomorfózis bukása s az utolsó szinkretisztikus kultuszok leáldozása után térhódítása a nyugati bazilikában is győzedelmes volt. Dél-Franciaországban, ahol még a keresztes háborúk idején is akadtak manicheus szekták, a keleti forma megszokottá vált. A kettő kupolás bazilikává való egyesülése Bizáncban és Ravennában Justinianus uralkodása idején ment végbe. A bazilika tiszta formája a germán Nyugatra is behatolt, ahol később – a fausti mélységösztön energiája révén – székesegyházzá alakult át; a kupolás bazilika Bizáncon és Örményországon keresztül Oroszországban is elterjedt, ahol lassanként ismét úgy viszonyultak hozzá, mint külső épülethez, melynek tetőmegformálása a szimbolizmus súlypontját képezi. Az arab világban azonban az iszlám – mint a monofizita és nesztoriánus kereszténység, a zsidók és a perzsák örököse – véget vetett a fejlődésnek. A Hagia Sophia mecsetté való átalakításával régi tulajdont szerzett újból vissza. Az iszlám kupolaépítmény – ugyanazt a mazdaista és nesztoriánus útvonalat követve – Santungig és Indiáig hatolt előre; a messzi Nyugaton Spanyolországban és Szicíliában épültek mecsetek,[129] éspedig úgy tűnik, hogy inkább a keletarameus-perzsa, mint a nyugatarameus-szíriai stílust követve. S miközben Velence Bizánc és Ravenna felé tekintett (Szent Márk), a normann Hohenstaufok palermói uralmának virágkorától kezdve az Itália nyugati partvidékén fekvő városok – s még Firenze is – mind megtanulták, hogy csodálják és utánozzák ezeket a mór épületeket. Azon motívumok közül, melyeket a reneszánsz antik eredetűnek tartott – mint pl. a csarnok-

udvart, valamint az oszlop és a boltív összekapcsolását –, jó néhány tőlük származott.

S ami érvényes az építészetre, még sokkal inkább az az ornamentikára, mely az arab világban rendkívül korán minden alakábrázolást legyőzött s magába olvasztott, s utána arabeszkművészetként gyakorolt csábító vonzerőt a Nyugat fiatal műakarására.

A pszeudomorfózis kora kereszténykéső antik művészete az örökölt-idegen s az újonnan született-saját elemek ugyanazon ornamentális és figurális keveredését mutatja, mint a Karoling-kori román művészet, mindenekelőtt Dél-Franciaországban és Felső-Itáliában. Az előbbi esetben a hellenisztikus elem keveredik a korai mágikussal, az utóbbiban pedig a

mór-bizánci a faustival. Ahhoz, hogy a két réteget egymástól elválasszuk, a kutatónak a formaérzést illetően minden egyes sort, minden egyes díszítményt beható vizsgálatnak kell alávetnie. Minden egyes architráv, fríz, oszlopfő mélyén titokzatos harc folyik az akart régi s a nem akart, ámde győzedelmes új motívumok között. A késő hellén és kora arab formaérzés beszüremkedése mindenütt zavarólag hat; így pl. a római szoborportrékon, melyeken a hajviselet gyakran már az új kifejezésmódhoz tartozik, vagy gyakorta egy és ugyanazon fríz akantuszindáin, ahol egymás mellett látni a véső és a fúró munkájának nyomait, a III. század szarkofágjain, melyeken egy Giottóra vagy Pisanóra emlékeztető gyermeki kedélyállapot vegyül egyfajta késő nagyvárosi naturalizmussal, ahol az embernek mondjuk David vagy Carstens jut az eszébe; végül pedig olyan épületeken, mint Maxentius bazilikája s a thermák és császári fórumok némelyik, még igen erős antik benyomást keltő részletén.

Az arab lelket ennek ellenére megfosztották virágaitól; úgy járt, mint egy fiatal facsemete, melyet egy kidőlt őserdei fatörzs megakadályoz a növekedésben, s pusztulásra ítél. Itt nyomát sem találjuk olyan megvilágító erejű korszakoknak, melyeket akként *éreztek és éltek át,* mint akkortájt, amikor – a keresztes hadjáratokkal egy időben – a székesegyházak fatetőzete kőből készült keresztboltozatokká változott, s a végtelen tér eszméje a székesegyházak belső tere révén valósult meg s érte el a tökéletesség állapotát. Diocletianus, az első kalifa politikai alkotását – a maga szépségében – az a tény törte ketté, hogy – antik talajon maradva – Róma mint Urbs kormányzási szokásainak egész tömegét kellett adottnak elismernie, s műve ezzel idejétmúlt állapotok puszta reformjának szintjére süllyedt. Mégis ő az, akivel az arab állam eszméje világosan az előtérbe kerül. Csak a diocletianusi alapzatból s a valamivel korábbi, emennek minden tekintetben példaképül szolgáló Szaszanida Birodalomból sejthetjük meg azt, hogy voltaképpen minek is kellett volna itt kifejlődnie. S ez mindenben így volt. Mindmáig az antikvitás legutolsó alkotásaiként csodáljuk azt, amit ezek maguk sem tudtak volna másképp felfogni, Plótinosz és Marcus Aurelius gondolkodói teljesítményét, az Ízisz-, Mithrasz-és Napisten-kultuszt, a diophantoszi matematikát s végül azt az egész művészetet, amely az Imperium Romanum keleti határain túlról sugárzott át, s amely Antiokheiában és Alexandriában *csak támpontokra* lelt.

Csakis ez teszi érthetővé azt a roppant vehemenciát, mellyel az iszlám révén végül művészileg is felszabadított és bilincseitől eloldott arab kultúra bekebelezte mindazokat a területeket, melyek bensőleg évszázadok óta őhozzá tartoztak; olyan lélek jele ez, amely érzi, hogy nincs vesztegetni való ideje, s amely szorongással telve veszi észre az öregedés első jeleit, mielőtt még ifjúsága kibontakozhatott volna. A mágikus emberiség e *felszabadítása* valóban páratlan. Szíriát 634-ben hódítják – vagy inkább *váltják – meg;* Damaszkusz 635-ben esik el, Ktesziphón 637-ben. Egyiptomot és Indiát 641-ben érik el, Karthágót 647-ben, Szamarkandot 676-ban, Spanyolországot pedig 710-ben; 732-ben az arabok Párizs előtt állnak. Ily módon itt néhány esztendő rohamtempójába sűrűsödik össze mindaz a sok felhalmozott szenvedély, késleltetett alkotás s visszafogott cselekedet, melyekkel más, lassanként felnövekedő kultúrák évszázadok történelmét tudták kitölteni. A keresztesek Jeruzsálem falai előtt, a Hohenstaufok Szicíliában, a Hanza a Balti-tengeren, a teuton rend lovagjai a szláv Keleten, a spanyolok Amerikában, a portugálok Kelet-Indiában, V. Károly birodalma, mely fölött sohasem nyugszik le a nap, az angol gyarmati hatalom kezdetei Cromwell idején − mindez itt *egyetlen* robbanásban koncentrálódik, mely az arabokat Spanyolországig, Franciaországig, Indiáig és Turkesztánig lökte.

Igaz, az egyiptomi, mexikói és kínai kivételével a kultúrák mindegyike korábbi kultúrbenyomások gyámsága alatt alakult ki; e formavilágok mindegyikében idegen vonások tűnnek fel. A gótika fausti lelke – miután a kereszténység arab eredete e kultúra tiszteletének irányába vezette – teljes hévvel fordul a késő arab művészet gazdag tárháza felé. Egy tagadhatatlanul déli arabeszkvilág, mondhatni *arab gótika* fonja át Burgundia és Provence székesegyházainak homlokzatát, kőmágiájával ez uralja a strasbourgi székesegyház külső nyelvezetét, s mindenütt – szobrokon, portálokon, szövetmintákon, fafaragásokon és fémmunkákon nem kevésbé, mint a skolasztikus gondolkodás furcsa alakjaiban s a Nyugat egyik csúcsszimbólumában, a Szent Grálról szóló legendában[130] – ez folytat csendes harcot a *viking gótika* északi őserzésével, amely a magdeburgi székesegyház belsejét, a freiburgi csúcsát s Eckhart mester misztikáját uralja. A csúcsív nemegyszer azzal fenyeget, hogy meggörbíti összetartó vonalait, s a mór-normann épületek patkóívébe fejlődik át.

A korai dór idők apollóni művészete – melyeknek első kísérletei csaknem nyomtalanul eltűntek – kétségkívül nagy számban vett át egyiptomi motívumokat, hogy velük és rajtuk keresztül *saját* szimbolikájához jusson el. Csak a pszeudomorfózis mágikus lelkülete nem mert idegen eszközöket elsajátítani *anélkül, hogy azoknak át ne adja magát,* s az arab stílus fiziognomikájának végtelenül tanulságos jellegét ez adja.

15

Ily módon a makrokozmosz eszméjéből – amely a stílusproblémában leegyszerűsödve és megragadhatóbban tárul a szemünk elé – feladatok egész sora adódik, melyek megoldása a jövőre tartozik. Az, hogy a művészetek formanyelvét használhatóvá tegyük egész kultúrák lelkiségének feltérképezésére – amennyiben e lelkiséget teljes egészében fiziognomikus és szimbolikus módon fogjuk fel –, olyan vállalkozás, melynek eddigi próbálkozásai félreismerhetetlenül sovány eredményről tanúskodnak. Alig tudunk valamit a nagy építészetek metafizikai alapformáinak pszichológiájáról. Sejtelmünk sincs arról, hogy milyen következmények rejlenek abban a jelentésváltozásban, amelyet a *tiszta kiterjedés* alakja szenved el, amikor átveszi egy másik kultúra. Még senki sem írta meg *az oszlop történetét.* Fogalmunk sincs a művészet *eszközeiben* és *szerszámaiban* rejlő szimbolika mélységéről.

Ott vannak a mozaikok, melyeket a görög időkben átlátszatlan, testszerű-eukleidészi márványdarabokból készítettek, mint az Alexandroszt csata közben ábrázoló híres mozaik Nápolyban, s melyekkel a padlót díszítették; az arab lélek öntudatra ébredésével azonban – aranyozott zománcú aljzatban – már üvegdarabkákból rakták össze azokat, s egyszerűen a kupolás bazilikák falait s tetőzeteit borították velük. Ez a kora arab, Szíriából kiinduló mozaikfestészet − a fejlődési fokot tekintve – pontosan megfelel a gótikus székesegyházak üvegfestményeinek; mindkettő a vallásos építészet szolgálatában álló korai művészet. Az egyikben a beáradó fény a templomteret világtérré szélesíti, a másik pedig azzá a mágikus szférává változtatja, melynek aranyfüstje a földi valóságból Plótinosz, Órigenész, a manicheusok, gnosztikusok és egyházatyák s az apokaliptikus költemények vízióinak világába visz bennünket.

Vagy ott van *a boltív és az oszlop összekapcsoláséinak* pazar motívuma, amely éppenséggel *szíriai* – ha ugyan nem északarab – alkotása a III. – az „érett gótikus” – századnak.[131] E *sajátos mágikus* motívum forradalmi jelentőségét eddig még nagy vonalakban sem ismerték el; általában antik motívumnak számít, és legtöbbünk számára éppenséggel az antikvitást reprezentálja. Az egyiptomiak úgy használták növény formájú oszlopaikat, hogy közben figyelmen kívül hagyták a tetőzettel való mélyebb viszonyt; ezek a növekedést jelenítik meg, nem pedig az erőt. A görögök – kiknek számára a monolit oszlop az eukleidészi létezés legfontosabb szimbóluma

volt, merő test, egység és nyugalom – a vízszintes és a függőleges, az erő és a teher pontos egyensúlya szerint kötötték azt össze az architrávval. Itt, Szíriában azonban (elvetve a súly és a tehetetlenség testi princípiumát) karcsú oszlopokon magasodik elénk a világosságot árasztó boltív; arról a motívumról van szó, melyet a reneszánsz – tragikomikus tévedéssel – kifejezetten mint antik motívumot *részesített előnyben,* jóllehet az antikvitás egyáltalán nem rendelkezett és *nem is rendelkezhetett* vele! A minden földi nehézségtől való eloldásnak – s ezzel egyidejűleg a tér megkötésének – itt megvalósított eszméje a legmélyebb rokonságban áll s jelentőségében azonos a talaj fölött szabadon lebegő, ám a „barlangot" mégis lezáró kupolával; roppant kifejezőerőről tanúskodó, mágikus motívum ez, amely végső tökélyre jutását – következetes módon – a mór mecsetek és kastélyok „rokokó"-jában lelte meg, ahol éterien kecses, gyakran talapzat nélküli, közvetlenül a talajból kinövő s úgy tűnik, valami titkos varázserővel felruházott oszlopok tartják a számtalan rovátkával tarkított boltívek, tündöklő díszítmények, sztalaktitok és színekkel átitatott boltozatok egész világát. Ahhoz, hogy az arab művészet ezen építészeti alapformájának teljes jelentősége jobban kiemelkedjen, az oszlop és az architráv összekapcsolását apollóni, az oszlop és a boltív összekötését mágikus, a pillér és a csúcsív egybekapcsolását pedig fausti vezérmotívumnak nevezhetjük el.

Vagy nézzük most meg az akantuszmotívum történetét.[132] Abban a formában, ahogy pl. a Lüszikratésznek szentelt emlékművön megjelenik, az egyik legjellegzetesebb antik ornamentika. Teste van, egyedi dolog marad, szerkezetét át lehet fogni *egyetlen* pillantással. De már a római császári fórumok (Nerva, Traianus) művészetében s a Mars Ultor-templomon súlyosabbnak és gazdagabbnak tűnik. Az organikus tagolás olyan szövevényes lesz, hogy rendszeres tanulmányozást igényel. Előtérbe kerül a felszínek *kitöltésének* tendenciája. Az akantuszlevél a bizánci művészetben -melynek „rejtett szaracén vonásaira" már Riegl is felfigyelt, anélkül, hogy halvány sejtelme lett volna az itt feltárt összefüggésről – végtelen indaformává darabolódik fel, amely − mint pl. a Hagia Sophia esetében – teljesen anorganikus módon takar és borít be nagy felületeket. Az antik motívumhoz a szőlőlomb-és pálmalevéldísz óarameus motívumai társulnak, melyek már a zsidó ornamentikában szerepet játszottak. A „késő római" mozaikpadlózatok és szarkofágpárkányok szalagfonatmintáit s geometriai síkmintákat is felhasználnak, végül pedig – mind erőteljesebb mozgalmassággal és szövevényes hatással – az egész perzsa-elő-ázsiai

világban kialakul az *arabeszk*. A legmesszebbmenőkig antiplasztikus, a képpel s a testszerűvel szemben egyaránt ellenséges – ez a tulajdonképpeni mágikus motívum. Mivel maga testetlen, a tárgyat is megfosztja testi mivoltától, melyet végtelen gazdagságban vesz körül. E típus mesterművét, egy olyan építészetet, amely teljes egészében az ornamentikában oldódik fel, a Gasszánidák által épített sivatagi kastély, Mashetta homlokzata jeleníti meg számunkra. Azt a bizánci-iszlám stílusú iparművészetet, amely az egész korai Nyugaton elterjedt, s teljességgel uralta a Karolingok birodalmát – s melyet eddig lombardiai, frank, kelta vagy óészaki stílusnak neveztek –, legnagyobbrészt keleti származású művészek művelték, vagy pedig – szöveteken, fémmunkákon, fegyvereken – mintaként importálták.[133] Ravenna, Lucca, Velence, Granada és Palermo a kisugárzási központjai ennek az akkoriban magasan civilizált formanyelvnek, melynek uralma Itáliában még az ezredforduló után is kizárólagos volt, miközben Északon már készen és szilárdan álltak egy új kultúra formái.

Nézzük meg végezetül azt, hogy miképp változott meg az emberi test felfogása! E felfogás az arab világérzés győzelmével teljes átalakuláson megy keresztül. A vatikáni gyűjtemény csaknem valamennyi római fejábrázolásán, melyek a 100 és 250 közötti időben keletkeztek, megállapítható az apollóni és a mágikus érzés közötti ellentét, amely a kifejezés megalapozását vagy az izomzat elhelyezésére, vagy pedig a „tekintetre” koncentrálja. Igen gyakran kőfúróval dolgoznak – Rómában pl. Hadrianus óta –, olyan szerszámmal, amely a kővel kapcsolatos eukleidészi érzésnek tökéletes ellentéte. A márványtömb testszerű, anyagi jellegét a vésővel való megmunkálás – amely a határfelületeket emeli ki – igenli, a fúró viszont – amely áttöri a felületeket, s ezzel *clair-obscur* hatásokat idéz elő – tagadja. Ennélfogva elhal a meztelen test jelensége iránti érzék, s itt teljesen mindegy, hogy „pogány” vagy pedig keresztény művészekről van-e szó. Vegyük szemügyre a sekélyes és üres Antinousszobrokat, melyeket pedig a leghatározottabban antiknak véltek. Fiziognómiai szempontból itt csak a fej figyelemre méltó − s ez sohasem voltjellemző az attikai szobrászatra. A ruházat egészen új értelemre tesz szert, amely egyenesen uralja a jelenséget. A capitoliumi múzeum konzulszobrai ennek szembeötlő példái.[134] A messzeségbe tekintő szemek kifúrt pupilláin keresztül az összkifejezes kiköltözik a testből, s abba a „pneumatikus”, mágikus elvbe helyeződik át, melyet az emberben a neoplatonizmus és a keresztény zsinatok határozatai éppúgy előfeltételeznek, mint a Mithrasz-kul-tusz és a

mazdaizmus. A pogány „egyházatya”, Iamblikhosz 300 körül írta meg könyvét az istenszobrokról,[135] melyekben az isteni elem lényegileg jelen van, s hatást gyakorol a szemlélőre. A képnek ez ellen a pszeudomorfózishoz tartozó eszméje ellen tiltakozott a képromboló mozgalom Keleten és Délen; ez a művészi alkotásnak olyan felfogását előfeltételezi, amely a mi számunkra már alig hozzáférhető.

NEGYEDIK FEJEZET:
ZENE ÉS SZOBRÁSZAT

I. A KÉPZŐMŰVÉSZETEK

1

A magasabb rendű ember világérzésének a szimbolikus kifejezését – eltekintve a matematikai-természettudományos képzetkörtől s alapfogalmainak szimbolikájától – a legegyértelműbben a képzőművészetekben lelte meg, s e képzőművészetekből számtalan sok van. *Idetartozik a zene is;* s ha ennek oly igen különböző válfajait figyelembe vették volna akkor, amikor a művészettörténet menetét vizsgálták – ahelyett, hogy elkülönítették azt a festő-és szobrászművészetektől –, sokkalta többet értettünk volna meg ennek a fejlődésnek a céljából. A *nonverbális*[136] művészetekben munkáló formálóösztönt azonban sohasem fogjuk megérteni akkor, ha az optikai és akusztikus eszközök közötti különbséget többre tartjuk valami puszta külsőségnél. *Nem* ez az ugyanis, ami a művészeteket elválasztja egymástól. Az egyik a szem, a másik a fül művészete, de ezzel még nem mondtunk semmit. A kifejezés, befogadás és közlés *fiziológiai* feltételeit csak a XIX. század volt képes ennyire túlbecsülni. Lorrain vagy Watteau egy-egy „éneklő" képe a szó szoros értemében éppoly kevéssé szól a testi szemhez, mint amennyire Bach óta a teret átölelő zene a testi fülhöz. A műalkotás és az érzékszerv között fennálló antik viszony, melyre mindig gondolunk – éspedig távolról sem a legmegfelelőbb módon –, egészen más, mint a miénk, sokkal egyszerűbb és anyagszerűbb. Mi *olvassuk* az „Othelló"-t s a „Faust"-ot, tanulmányozzuk a partitúrákat, vagyis az egyik érzéket egy másikra cseréljük azért, hogy e művek szelleme a maga teljes tisztaságában hasson ránk. E ponton a külső érzékekről mindig a „bensőkre", a hamisítatlanul fausti – s a görög felfogástól teljességgel idegen – képzelőerőre apellálunk. A végtelenül sok színváltozás Shakespeare-nél – a hely görög egységével ellentétben – csak ennek alapján érthető. A legszélsőségesebb esetekben – mint épp a „Faust"-nál -egy, az egész tartalmat magában foglaló valódi megjelenítés már egyáltalában nem lehetséges. S ez a helyzet a zenében is; az érzéki benyomás *mögött* már a palesztrinai stílus *a capella* előadásában is – s aztán a legteljesebb mértékben Heinrich Schütz passióiban, Bach fúgáiban, Beethoven utolsó kvartettjeiben és a „Trisztán"-ban – más benyomások egész világát éljük át; minden teljesség és mélység csak ebben bukkan felszínre, s erről – mivel a

harmónia világos, barna, komor s aranyló színeket, naplementéket, távoli hegységek csúcsait, zivatarokat, tavaszi tájakat, elsüllyedt városokat s különös arcokat varázsol elénk – csak átvitt képekben lehet szólni s belőle valamit közvetíteni. Korántsem véletlen, hogy Beethoven utolsó műveit süketen írta; ezzel mintegy megszabadult az utolsó korlátoktól is. E zene számára mind a látás, mind a hallás *egyaránt* a lélekhez vezető híd – semmi több. A görögtől a műélvezet e vizionárius módja teljességgel idegen; ő a szem segítségével *megfogja* a márványt, s az aulosz pasztózus hangja szinte *testileg* érinti. Szem és fül az ő számára befogadása az *egész* akart benyomásnak; a mi számunkra már a gótika korában sem volt az.

Valójában a hangok éppolyan kiterjedt, határolt, számszerű valamik, mint a vonalak és a színek, s a harmónia, a dallam, a rím és a ritmus éppúgy az, mint a perspektíva, az arány, az árnyalat s a kontúr. A festészet két fajtája között végtelenül nagyobb különbség lehet, mint valamely kortárs festészet és zene között. Mürón egy szobrával szembeállítva Poussin tájképe és korának pasztorális kamarakantátái vagy Rembrandt és Buxtehude, Pachelbel és Bach orgonaművei, Guardi és Mozart operái egy és ugyanazon művészethez tartoznak. *Belső* formanyelvük oly mértékben azonos, hogy az optikai és akusztikai eszközök különbsége egyszerűen eltűnik.

Az az érték, melyet a művészettudomány az egyes művészeti területek időtlen, fogalmi elválasztásának kezdettől fogva tulajdonított, azt bizonyítja csupán, hogy nem hatoltak a probléma mélyére. A művészetek életegységek; s az, ami eleven, nem darabolható fel. A pedáns tudósok első lépése mindig az volt, hogy a végtelenül tág területet a legkülsőlegesebb művészi eszközök és technikák szerint állítólag örökkévaló egyes darabokra szabdalták, s ezek ráadásul még változatlan formaelvekkel is rendelkeznek! Elválasztották egymástól a „zenét” és a „festészetet”, a „zenét” és a „drámát”, a „festészetet” és a „szobrászatot” s utána definiálták, hogy mi is „a” festészet, „a” szobrászat és „a” tragédia. A technikai formanyelv azonban nem sokkal több, mint *maszk* a tulajdonképpeni alkotáshoz. A stílus nem egyszerűen az anyag, technika és cél terméke, ahogy a lapos Semper – Darwin és a materializmus tőrőlmetszett kortársa − vélte. Ellenkezőleg, a stílus olyasvalami, ami egyáltalában nem hozzáférhető a műértés (Kunstverstand) számára, hanem valami metafizikai megnyilvánulása, valamiféle titokzatos Kell – vagyis sors. Az egyes művészetek anyagi határaihoz a legcsekélyebb köze sincs.

Az érzékszervekre gyakorolt hatás feltételei szerint felosztani a művészeteket s ezt állítani az első helyre ezek szerint azt jelenti, hogy eleve tévútra visszük a forma problematikáját. Hogyan is lehetne „a szobrászatot” egészen általánosan mint műnemet feltételezni s azután azt akarni, hogy általános alaptörvényeket bontsunk ki belőle? Mi az, hogy „szobrászat”? „A” festészet mint olyan – nem létezik. Aki nem érzi, hogy a kontúrokkal dolgozó Raffaello, illetve a clair-obscur foltokat alkalmazó Tiziano rajzai két különböző művészethez tartoznak, hogy Giotto vagy Mantegna s Vermeer vagy van Goyen művészetének alig van egymáshoz valami köze, lévén az előbbiek az ecsetvonással egyfajta reliefet, az utóbbiak pedig egyfajta zenét hívtak életre a színes felületeken, mialatt Polügnótosz freskóját s egy ravennai mozaikfestményt a festészet műnemének eszközével − ti. az ecsettel – még csak nem is lehetett volna megvalósítani – nos, aki mindezt nem érzi, az sohasem fogja fel a mélyebb kérdéseket. S ugyan mi köze van egy rézkarcnak Fra Angelico művészetéhez, egy protokorinthoszi vázaképnek egy gótikus székesegyház ablakához, s mi köze van egy egyiptomi reliefnek a Parthenónéhoz?

Ha egy művészetnek – formává vált *lelkének* – határai vannak, akkor ezek nem technikai vagy fiziológiai, hanem *történeti* határok.[137] A művészet nem rendszer, hanem organizmus. Nincs olyan műnem, ami végighúzódna az összes évszázadon és kultúrán. A mélyben még ott is teljes a különbözőség, ahol állítólagos technikai hagyományok – mint pl. a reneszánsz esetében – először félrevezették a szemlélőt, s azt sugallták, mintha az antik művészeti törvények örökér-vényűségéről tennének tanúbizonyságot. Nincs *semmi* olyan a görög-római művészetben, ami rokonságban állna Donatello egy szobrával, Signorelli valamelyik festményével vagy egy Michelangelo által készített épülethomlokzattal. A quattrocentóval kizárólag a vele kortárs gótika áll *belső* rokonságban. Ha az archaikus görög Apollón-típusra egyiptomi portrék, a kora toszkán ábrázolásokra pedig etruszk sírfestmények „hatottak”, ez nem jelent mást, mint amikor Bach fúgát ír egy idegen témára, hogy megmutassa, mit képes vele kifejezni. Minden egyedi művészet, a kínai táj éppúgy, mint az egyiptomi szobrászat és a gótikus kontrapunkt, csak *egyszer* létezik, s lelkületével és szimbolikájával soha többé nem tér vissza.

E ponton a forma fogalma erőteljesen kibővül. Nemcsak a technikai eszköz vagy a formanyelv, hanem *maga a mű-nem megválasztása* is kifejezési eszköz. Amit az egyes művész számára egy főmű megalkotása

jelent – Rembrandt számára az „Éjjeli őrjárat”, Wagnernek a „Mesterdalnokok” – ti. egy korszakot, azt jelenti egy kultúra élettörténete számára valamely *műfaj* megalkotása a maga egészében felfogva. E művészetek mindegyike önmagában vett organizmus, előfutárok és követők nélkül – ha eltekintünk a legkülsőlegesebb összetevőktől. Valamennyi elmélet, technika és konvenció az ő jellegéhez tartozik, és nem rendelkezik semmiféle örök vagy általános érvényű elemmel. Az, hogy e művészetek közül az egyik mikor kezdődik, s mikor ér véget, véget ér-e egyáltalán vagy átalakul egy másikká, miért van az, hogy a művészetek közül egyik vagy másik az egyik kultúrában hiányzik vagy dominál – mindez még éppúgy a szó legfőbb értelmében vett formához tartozik, mint az a másik kérdés, hogy az egyes festők vagy zeneszerzők – anélkül, hogy ennek tudatában volnának – miért mondanak le bizonyos színárnyalatok és harmóniák használatáról, s miért részesítenek oly mértékben előnyben másokat, hogy az már szinte ismertetőjegyükké válik.

Az elmélet – ideértve a jelenkorit is – nem ismerte fel e kérdések jelentőségét. Ennek ellenére a művészetek fiziognómiájának ez az oldala ad kulcsot a megértéshez. Mind ez ideig azt tartották – feltételezve a már említett „felosztást”, anélkül, hogy a lényegi kérdést bármilyen módon igazolták volna –, hogy minden művészet mindig és bárhol lehetséges, s ahol az egyik vagy a másik hiányzott, azt az alkotó személyiségek véletlenszerű hiányának tulajdonították vagy kedvező körülményeknek és a mecénásoknak, kiknek hatalmában állt „a művészeteket a maguk útján továbbvezetni”. Nos, ez az, amit úgy neveztem, hogy az oksági elvnek a létrejött világából a létrejövő világába való átvitele. Mivel vakok voltak az eleven egészen más fajtájú logikája és szükségszerűsége, a *sors* és az annak kifejezési lehetőségeiben rejlő elkerülhetetlen és *soha vissza nem térő* iránt, a kézenfekvő és felszíni okokhoz fordultak, hogy megkonstruálják a művészettörténeti események felszínes eseménysorát.

Hasonlóképpen már e könyv elején utaltam arra a meglehetősen lapos elképzelésre, mely szerint „az emberiség” egyenes vonalú továbbfejlődése az ókor – középkor – újkor szakaszain megy keresztül; ez az elképzelés tett bennünket vakká azon igaz kép iránt, melyet a magasabb rendű kultúrák és azok szerkezetének történelme mutat. A művészettörténet különösen világos példa erre. Miután magától értetődőnek vették az állandó és jól definiált művészeti területek számának meglétét, az éppoly magától értetődő ókor − középkor – újkor sémát követve felvázolták e különálló

területek történetét, melyben aztán az indiai és a kelet-ázsiai művészetnek, Akszúm és Sába, a Szaszanidák és Oroszország művészetének semmilyen hely nem jutott, s függelékként vagy sehogyan sem tárgyalták őket, anélkül, hogy az események e sora láttán bárkinek is feltűnt volna a módszer értelmetlensége; mindenáron ezt a sémát akarták – és ezt kellett – tényekkel kitölteni. Az emelkedés és süllyedés értelmetlen mozgásának feltétlen követőivé váltak. A mozdulatlanság korszakairól úgy beszéltek, mint „természetes szünetekről"; a „hanyatlás korszakairól" szóltak akkor, amikor valójában egy nagy művészet pusztult el, s az „újjászületés korszakairól" ott, ahol az elfogulatlan pillantás előtt egészen világosan egy másik tájon egy *másik* művészet született, mint egy másfajta emberiség kifejeződése. Még ma is azt tanítják, hogy a reneszánsz az antikvitás újjászületése. Ebből következtetnek végül arra a lehetőségre s jogra, hogy azokat a művészeteket, melyeket gyengének vagy már holtnak találnak – a jelenkor tényleg valóságos csatatér –, tudatos újraformálással, programokkal vagy erőszakos „feltámasztással" újból mozgásba hozzák.

Az e művészetekben rejlő organikus jelleg megvilágítására viszont épp az a kérdés alkalmas, mely azt firtatja, hogy egy nagy művészet miért szokott szimbólumként ható hirtelenséggel véget érni – pl. az attikai dráma Euripidésszel, a firenzei szobrászat Michelangelóval, a hangszeres zene pedig Liszttel, Wagnerrel és Brucknerrel. Ha a dolgot alaposan szemügyre vesszük, meggyőződhetünk arról, hogy eddig még *egyetlen* jelentős művészet sem „született újjá".

A piramisok stílusából *semmi* sem ment át a dór stílusba. Az antik templomot *semmi* sem köti össze a keleti bazilikákkal, mivel az antik oszlop építőelemként való átvétele – amit pedig a felületes pillantás a legfontosabbnak tart – éppoly súlyosan esik latba, mint az, hogy Goethe a klasszikus „Walpurgisnacht" kidolgozásakor felhasználta az antik mitológiát. Azt hinni, hogy a XV. századi Nyugaton bármelyik antik művészet újjászületett, igencsak különös képzeletről tesz tanúbizonyságot. S a késői antikvitás maga mondott le a zenei kiteljesedésről, melynek lehetőségei teljességgel adottak voltak a korai dór időkben; ez mutatja a régi Spárta jelentőségét mindabban, amit a későbbiek során a zene létrehozott – hiszen Terpandrosz, Thaletasz és Alkman akkor működött ott, amikor másutt a szobrászművészet formálódott meg. Ugyanilyen módon az arabeszk előtt mindaz végleg semmivé foszlik, amivel a mágikus kultúra fejlődésének kezdetén próbálkozott: a frontális portré, a mélyrelief s a

mozaik; s hasonlóképpen a velencei olajfestészet és a barokk hangszeres zene előtt mindaz végleg eltűnt, ami a szobrászat területén Chartres, Reims, Bamberg, Naumburg gótikus székesegyházainak árnyékában, végül a Peter Vischer kori Nürnbergben és a Verrocchio korabeli Firenzében jött létre.

3

A paestumi Poszeidón-templom és az ulmi székesegyház – a legérettebb dór, illetve gót stílus alkotásai – úgy különböznek egymástól, mint a testi határfelületek euklideszi geometriája és a tértengelyekre vonatkoztatott térpontok helyzetének analitikus geometriája. Minden antik építőművészet kívülről kezdődik, minden nyugati pedig belülről. Az arab építőművészet is a belsőben kezdődik, és ott is marad. Egyedül és kizárólag a fausti léleknek volt szüksége olyan stílusra, amely a falakon keresztül a határtalan világtérbe hatol, s a belső és külső oldalt olyan képmásokká teszi, melyek egy és ugyanazon világérzésnek felelnek meg. A bazilika és a kupolaépítmény kívülről lehetnek építészeti szempontból *díszítettek,* de nem ez adja az *architektúrájukat.* Ami – közeledve hozzájuk – a szemünk elé tárul, az egyfajta védelemként, valamely titok elrejtéseként hat. A formanyelv a barlangszerű félhomályban csak a vallási közösség számára van jelen, s e stílus mintapéldái, illetve a legegyszerűbb Mithrasz-szentélyek és katakombák közötti rokonság tulajdonképpen ebben rejlik. Ez volt az új lélek első erőteljes kifejeződése. Mihelyt a germán szellem birtokba veszi e bazilikaszerű típust, kezdetét veszi valamennyi építőelem - hely és értelem szerinti – csodálatos átalakulása. Itt, a fausti Északon az építmény külső formája – a székesegyháztól kezdve egészen az egyszerű lakóházig – ettől kezdve arra az értelemre vonatkozik, melyben végbemegy a *belső tér* tagolása. A mecset hallgat erről, az ókori templom pedig nem ismeri. A fausti épületnek nemcsak homlokzata, hanem *„arca”* is van – mellyel ellentétben egy peripterosz homlokzati oldala csak egy oldal a többi között, a központi kupolás épületnek pedig, fogalmából következően, még frontja sincs –, s az archoz, a fejhez tagolt törzs kapcsolódik, amely tágas síkságon húzódik végig, mint a speieri dóm, vagy az ég felé tör, mint – az eredeti terv szerinti számtalan toronycsúcsával – a reimsi székesegyház. *A homlokzat motívuma* – amely „rátekint” a szemlélőre, s a ház belső értelméről beszél neki – nemcsak nagy, egyedülálló épületeinket uralja, hanem utcáink, tereink és városaink egész, sokablakos képét is.[138]

A korai idők nagy építészete minden ezután következő művészet ősanyja; ez határozza meg azok választékát és szellemét. Ezért az antik képzőművészet története voltaképpen szakadatlan munkálkodás azon, hogy végső tökélyre juttassanak egy kizárólagos ideált, azaz meghódítsák a szabadon álló emberi testet, mint a tiszta, dologi jelen foglalatát. Úgy

építették a meztelen test templomát, ahogy a fausti zene – a legkorábbi kontrapunkttól a XVIII. századi instrumentális tételig – folyton hangokból emelt székesegyházat. Emez évszázadokon át folytatott apollóni tendencia pátoszát egyáltalán nem értették meg, mivel sohasem érezték azt, hogy az a cél, mely felé az archaikus relief, a korinthoszi agyagfestészet és az attikai freskó törekszik, *a tisztán anyagi, lélek híján levő* test – hiszen az emberi test templomának sincs „belseje"! –, míg Polükleitosz és Pheidiasz meg nem mutatta, hogy miképpen kell azt tökéletesen uralni. Valamiféle csodálatra méltó vaksággal, ezt a fajta szobrászatot tartották az általános érvényű és mindenütt lehetséges szobrászatnak, „a" szobrászatnak mint olyannak; megírták a történetét és elméletét, melyben minden nép és kor helyet kapott; s szobrászaink – kritikátlanul átvett reneszánsz tanok befolyása alatt – még ma is arról beszélnek, hogy „a" képzőművészet legnemesebb és tulajdonképpeni tárgya a meztelen emberi test. Valójában ez a meztelen emberi testet szabadon a pódiumra állító s azt minden oldalról tökéletesen megmunkáló szobrászművészet csak egyszer alakulhatott ki, épp az antikvitásban, s azért csak ott, mert csak ez az egy kultúra utasította el tökéletesen azt, hogy – a tér javára – áthágja az érzéki határokat. Az egyiptomi szobrot mindig az elölnézet felől munkálták meg, ennélfogva a síkrelief egyik variánsa, a reneszánsz *látszólag* antik módon koncipiált szobrai pedig – melyek csekély számán, ha jól belegondolunk s egyszer utánaszámolunk, csak csodálkozni lehet[139] – nem egyebek félgótikus reminiszcenciáknál. E művészet fejlődése, amely kérlelhetetlenül *kizárja a teret,* kitölti a 650-350 közötti három évszázadot, s a dór stílus végső tökélyre jutásától kezdve, amely a figurát a frontális egyiptomi kötöttségtől megszabadító tendencia kezdetével esik egybe – az „Apollón-figurák"[140] sora jól szemlélteti a probléma *rögzítéséért* folytatott küzdelmet –, egészen a hellenizmus – s illuzionisztikus festészetének – kezdetéig tart, amely lezárja a nagy stílust. E szobrászatot csak akkor tudjuk majd kellőképpen értékelni, ha úgy fogjuk fel, mint a végső és legmagasabb rendű antik művészetet, olyan művészetet, amely *síkművészetből jön létre, s a freskó festészetet először engedelmesen követi, utóbb pedig felülmúlja.* A *technikai* eredet persze levezethető olyan próbálkozásokból, melyek figurálisán taglalják az óarchaikus oszlopot vagy a templomfal eltakarását szolgáló fedőlapokat;[141] s itt-ott valóban utánoztak egyiptomi munkákat (ülőfigurák Didümaionból, Milétosz közelében), jóllehet nagyon kevés görög művész láthatott akár csak egyet is. De a szobor mint *formaeszmény*

– a reliefen keresztül – az archaikus agyagfestészetből ered, melyből a freskó is kifejlődött. Mindkettő a testi falhoz tapad. E szobrászat egészen Mürónig úgy szemlélhető, mint egy, a síktól eloldott relief. A figurát végül is úgy kezelik, mint az épülettesttől független, önmagában való testet, jóllehet megmarad fal előtti sziluettnek.[142] A mélységirány kizárásával frontálisan szélesedik ki a szemlélő előtt, s még Mürón Marszüaszát is – minden fáradság és említésre méltó rövidítések nélkül – vázákra és pénzekre lehetne másolni.[8] Ezért van az, hogy a nagy stílus két késői művészete közül 650 óta feltétlenül a freskót illeti az elsőbbség. A csekély típuskészlet először mindig vázaképeken található, melyeknek gyakran jóval későbbi szobrok is pontosan megfelelnek. Tudjuk, hogy Olümpiában a nyugati oromzat kentaurcsoportját egy festmény nyomán tervezték meg. Az aiginai

6.

7.

8. Vö. Salis: „Kunst der Griechen" (1919), 47. és 98. sk. o.

templom nyugati és keleti oromzata közötti fejlődés továbblépést jelent a freskószerű ábrázolástól a testszerű megjelenítés felé. A fordulat 460 táján Polükleitosszal megy végbe, s ettől kezdve épp ellenkezőleg, a szoborcsoportok szolgálnak mintaként a szó szoros értelmében vett festészet számára. A *mindenoldalú* testi kidolgozást – egészen verista módon, mint „tényt" – azonban csak Lüszipposz valósítja meg. Egészen addig – még Praxitelészt is beleértve – oldalsó kidolgozással találkozunk, éles körvonalakkal, amely csak egy vagy két látószögből érvényesül.

Maradandó tanújele annak, hogy a körplasztika a festészetből származik, a sokszínű márvány megmunkálása -melyről a reneszánsz és a klasszicizmus mit sem tudott, s melyet barbárnak érzett volna[143] –, s hasonlóképpen az aranyból és elefántcsontból készült szobrok, valamint a természetes aranyló színben fénylő bronz zománcdíszítése.

4

A nyugati művészet ennek megfelelő korszaka az 1500-tól 1800-ig terjedő három évszázadot tölti ki: a késő gótika végétől a rokokó hanyatlásáig, amivel egyáltalában a nagy fausti stílus is véget ér. Ez idő alatt – a térbeli transzcendencia iránt kifejeződő s egyre erősebben tudatosuló akaratnak megfelelően – a hangszeres zene válik domináns művészetté. Kezdetben, a XVII. században a zene *fest* a hangszerek

jellegzetes hangszíneivel, a vonósok és a fúvósok vagy az énekhang és a hangszerek hangjának ellentétes hangzásával. Az az ambíció munkál benne – egészen tudattalanul –, hogy túltegyen a nagy mestereken, Tizianótól egészen Velázque-zig és Rembrandtig. Képeket komponál; mindegyik tétel a *basso continuo* hátteréből kiemelkedő téma, díszítésekkel övezve; ilyen a szonáta stílusa Gabrielitől kezdve (megh. 1612) egészen Corelliig (megh. 1713). Heroikus tájakat fest a parasztkantátákban; Monteverdi „Ariadné panaszai" című művében (1608) a melódia dallamvonalaival rajzol meg egy portrét. A német mesterekkel mindez háttérbe szorul; a festészetnek nincs további útja. A zene *abszolúttá* válik, s a XVIII. században – ismét csak tudattalanul – a zene uralkodik a festészet és az építőművészet fölött. A szobrászat egyre határozottabban elkülönül e formavilág mélyebb lehetőségeitől.

Ami a festészetet – Firenzéből Velencébe való áthelyeződése előtt és az után – két különböző művészetté teszi, más szóval ami Raffaello és Tiziano festészetét mint két különböző művészetet jellemzi, az a plasztikus és a zenei szellem különbsége; az előbbi Raffaello festményeit a relief mellé helyezi, az utóbbi viszont Tiziano látható ecsetvonásokkal és atmoszferikus mélységhatásokkal dolgozó technikáját a vonós-és fúvóskórus kromatikája mellé állítja. Az a belátás, hogy itt ellentét, nem pedig átmenet áll fenn, döntő jelentőségű e művészetek *organizmusának* megértése szempontjából. Épp ezen a ponton kell óvakodnunk „a művészet örök törvényeinek" elvont feltételezésétől. A festészet csak szó. A gótikus üvegfestészet a gót építészet része volt. A gótika szigorú szimbolikáját szolgálta, mint ahogy a kora egyiptomi, kora arab és minden más művészet ezen a fokon a kőnyelv szolgálatában állott. A ruhaalakokat úgy építették fel, mint a székesegyházakat. A ruha redőzete a kifejezés legvégletesebb tisztaságának és szigorúságának *ornamentuma* volt. Tévúton járunk, ha naturalista-imitatív szempontból bíráljuk azok „merevségét".

Hasonlóképp, a zene is csak – szó. „Zene" mindig és mindenütt volt, már a tulajdonképpeni kultúrák *előtt,* sőt már az állatok között is. Ám a magasabb stílű antik zene nem volt egyéb, mint *fülnek való szobrászat.* A tetrachordóknak, a kromatikának és az enharmonikának[144] tektonikus s nem harmonikus jelentése van; ám épp ez adja a különbséget test és tér között. Ez a zene egyszólamú. A kevés hangszert a hang plaszticitása alapján fejlesztették ki, s épp ezért utasították el az egyiptomi hárfát, amely hangszínét tekintve talán a csembalóra emlékeztet. De elsősorban a

melódiát kvantitatív jellegűnek tartották – mint az antik verset Homérosztól Hadrianus koráig –, s nem a hangsúly szerint fogták fel, vagyis: a szótagok testek, és ezek *terjedelme* dönt a ritmusról. E művészet érzéki bája érthetetlen a számunkra, miként ezt a csekély számú töredék mutatja; de éppen ez kellene hogy gondolkodóba ejtsen bennünket a szobrok és a freskók sugallt és ténylegesen elért hatásáról, mivel e tekintetben sohasem éljük át azt a vonzerőt, melyet ezek az antik szemre gyakoroltak.

Éppen ilyen érthetetlen számunkra a kínai zene, melyben – művelt kínaiak ítélete szerint – sohasem kszünk képesek megkülönböztetni egymástól a vidám és a szomorú részeket,[145] s megfordítva, a kínaiak számára a nyugati zene *minden különbség nélkül úgy hat, mint egy induló;* ez híven visszaadja azt a benyomást, amit a mi életünk ritmikus dinamikája kelt, szemben a kínai lélek ritmikailag hangsúlytalan taójával. Az idegen viszont egész kultúránkat ilyennek érzi; a templomhajók irányt magába foglaló energiáját, a homlokzatok emeletek szerinti tagolását, a festmények mélységperspektívájját, a tragédia és az elbeszélés menetét, de a technikát is s az egész magán-és közéletet. Ez a ritmus a vérünkben van, ezért egyáltalában nem vesszük észre; idegen életritmussal összecsendítve viszont elviselhetetlen diszharmóniaként hat.

Az arab zene egészen más világot tár elénk. Eddig csak a pszeudomorfózis zenéjére figyeltünk; bizánci himnuszokra, zsidó zsoltárénekekre, s ezekre is csak annyiban, amennyiben azok mint antifónák, responsoriumok és ambroziánus énekek beszüremkedtek a távoli Nyugat templomaiba. De magától értetődő az, hogy nemcsak az Edesszától nyugatra fekvő vallásoknak – a szinkretisztikus kultuszoknak, mindenekelőtt a szíriai napvallásnak, a gnosztikusoknak s a mandeusoknak – volt ugyanilyen stílusú szent zenéjük, hanem a keletieknek is, a mazdaistáknak, manicheusoknak, a Mithrasz-kultusz közösségeinek, Irak zsinagógáinak, később pedig a nesztoriánusoknak; továbbá az is magától értetődik, hogy emellett kifejlődött egy derűs, világi zene is – mindenekelőtt a dél-arábiai és szaszanida lovagok körében –, s hogy végső kiteljesedését mindkettő a Spanyolországtól Perzsiáig terjedő mór stílusban lelte meg.

E gazdagságból a fausti lélek a nyugati egyház egynéhány formáját vette csak át, ám – Hucbald és Guido d'Arezzo révén – azonnal, még a X. században, belülről értelmezte át azokat, mégpedig úgy, mint „indulót” és mint a végtelen tér érzéki képét. Az első a melodika ritmusa és tempója, a

második pedig a polifónia (s ezzel egyidejűleg a költészetben a rím) révén valósult meg. Ennek megértése végett különbséget kell tennünk a zene imitatív[146] és ornamentális oldala között, s jóllehet – minden hangalkotás[147] mulandó léte következtében – csak a Nyugat zenei kultúráját ismerjük, ez is tökéletesen elegendő a számunkra ahhoz, hogy feltáruljon előttünk a fejlődés két oldala, mely nélkül a művészettörténetet egyáltalán nem értjük meg. Az előbbi lélek, táj, érzés, az utóbbi pedig szigorú forma, stílus, iskola, az előbbi abban ölt testet, aminek alapján megkülönböztetjük egymástól az egyes emberek, népek, fajok zenéjét, az utóbbi pedig a zenei tétel szabályaiban. Nyugat-Európában *nagyformátumú ornamentális zene* létezik – ennek megfelelője a szó szoros értelmében vett antik szobrászat –, amely összefügg a székesegyházak építéstörténetével, közel áll a skolasztikához és a misztikához, s törvényeire az érett gótika szülőföldjén, a Szajna és a Scheide közötti területen lehet rátalálni. A kontrapunkt egy időben fejlődik ki a támívrendszerrel, mégpedig az egyszerű párhuzamos és ellenmozgást magában foglaló diszkant és fauxbourdon „román" stílusából; az emberi hang építészete ez, s – miként a szoborcsoportok és üvegfestmények – szintén csak a kőboltozatok közegében gondolható el, a tér e fenséges művészetében, abban a művészetben, melyet Nicole d'Oresme, Lisieux püspöke[148] a koordináták bevezetésével matematikailag ragadott meg. Ez a tulajdonképpeni *rinascita* és *reformatio,* ahogy Joachim de Floris 1200 körül látta, egy új lélek megszületése, amit egy új művészet formanyelve tükröz vissza.

Ezzel párhuzamosan a várakban és a falvakban megszületik a trubadúrok, minnesängerek és vándorénekesek világi, *imitativ* zenéje, amely – 1300 táján, Dante és Petrarca korában – *ars novaként* nyomul be a provence-i udvarokból a toszkán patríciusok palotáiba; egyszerű kíséretű dallamok ezek, melyek dúr-és moll-hangzásaikkal a szív mélyére hatolnak, canzonék, madrigálok, cacciák; még egyfajta szépelgő operettet is taláni Közöttük, „Robin és Marion játékát" Adam de la Halle-tól. Ezekből alakulnak ki 1400 után a többszólamú tételformák, a rondó és a ballada. A nagyközönség számára való „művészet" ez, az élet jeleneteit utánozza, szerelmet, vadászatot, hősiességet. Ezekben a melodikus invenció a fontos, nem pedig a vonalvezetés szimbolikája.

A vár és a székesegyház ily módon különbözik zeneileg is egymástól. A székesegyház *maga* zene, a várban pedig *zenélnek;* az előbbi az elmélettel kezdődik, az utóbbi pedig az improvizációval; így különbözik egymástól az

éberlét és a meglét, a szellemi és a lovagi énekes. Az imitáció közelebb áll az élethez és az irányhoz, ennélfogva a dallammal kezdődik; a kontrapunkt szimbolikája a kiterjedéshez tartozik, s a polifónián keresztül a végtelen teret értelmezi. Egyik oldalon az „örök” szabályok, a másikon pedig kimeríthetetlen népi dallamok tárháza; ezekből a vívmányokból még a XVIII. század is táplálkozik. Az előbbi ellentét művészi szempontból a reneszánsz és a reformáció *rendi* ellentétében is megnyilvánul. Firenze udvari ízlése ellentmond a kontrapunkt szellemének. A szigorú zenei frázis fejlődése a motettától a négyszólamú miséig – Dunstable, Binchois és Dufay (1430 körül) munkássága révén – a gótikus építészet bűvös körén belül marad. Fra Angelicótól kezdve Michelangelóig az ornamentális zenében kizárólag a nagy hollandok dominálnak. Lorenzo de' Medicinek a székesegyházba kellett Dufayt hívatnia, mivel Firenzében senki sem értett a szigorú stílushoz. S amíg ezen a tájon Leonardo és Raffaello festett, addig északon Okeghem (megh. 1495) és iskolája, valamint Josquin des Prés (megh. 1521) a végső formai tökély csúcsára emelte a vokális polifóniát.

A késői kor felé való fordulat Rómában és Velencében jelentkezik. A barokkal Itália veszi át a zenei vezető szerepet, ám egyúttal az építészet is megszűnik mérvadó művészet lenni; megformálódik a fausti különálló művészetek csoportja, középpontjukban az olaj festészettel. Palestrina és Orlando Lasso (mindkettő megh. 1594) a capella stílusával 1560 táján véget ér az emberi énekhang hegemóniája. Kötött hangzása már nem tudta kifejezni a végtelen utáni szenvedélyes vonzódást, s átadja a helyet a vonós és fúvós hangszerekből álló kórusok hangzásának. Ezzel egy időben Velencében kialakul az új madrigál tizianói stílusa, melynek dallamos hullámzása a szöveg értelmét utánozza. A gótika zenéje architektonikus és vokális volt, a barokké festői és instrumentális. Az előbbi szerkeszt, az utóbbi motivisztikusan dolgozik; így jutunk el a személy feletti formától a nagy mester önkifejezéséig. Ugyanis valamennyi művészet városivá – következésképpen világivá – változott. A generálbasszus nem sokkal 1600 előtt Itáliában létrejött módszere nem aszkétákat, hanem virtuózokat követel.

A nagy feladat immáron az volt, hogy a hangtestet kiterjesszék a végtelenbe, vagy inkább az, hogy *hangok végtelen terében* oldják fel azt. A gótika meghatározott hangszínű családokká fejlesztette a hangszereket; most megszületik a „zenekar”, amely már nem az emberi énekhang feltételeinek engedelmeskedik, hanem betagolja azt a többi hang közé. Ez

annak a kortárs lépésnek felel meg, amely Fermât geometriai analízisétől Descartes tisztán funkcionális analíziséhez vezetett. Zarlino harmóniatanában (1558) a tiszta hangtér valódi perspektívája jelenik meg. Kezdik megkülönböztetni egymástól az alap-és a díszítőhangszereket. A melódiából és díszítésből születik meg az új „motívum", s ennek kidolgozása a kontrapunkt szellem újjászületéséhez, a fúgastílushoz vezet, melynek első mestere Frescobaldi, csúcspontja pedig Bach. A vokális misével és motettával ellentétben megszületnek az oratórium (Carissimi), a kantáta (Viadana) és az opera (Monteverdi) nagy, tisztán instrumentálisán koncipiált barokk formái. S „hangversenyezzen" bár a basszus a felső szólammal vagy a felső szólamok egymással – a *basso continuo* hátteréből kiemelkedve –, ezek most már mindig jellegzetes kifejezést hordozó hangzásvilági k, melyek a végtelen hangtérben keresztezik, támogatják, erősítik egymást, ebben semmisítik és világítják meg, e térben fenyegetik s szorítják háttérbe egymást; olyan színjáték ez, amely jószerével csak a kortársanalízis elképzelései révén tehető szemléletessé.

A korai, piktorikus barokk zene e formáiból fejlődnek ki a XVII. században a szonáta fajtái, a szvit, a szimfónia, a *concerto grosso,* melynek tételei, a tételek szekvenciája, a tematikus kidolgozás és a moduláció egyre szigorúbb belső szerkezetről tanúskodik. Ezzel megtalálták a nagy formát, melynek roppant dinamikájával Corelli, Händel és Bach a tökéletesen testetlenné vált zenét a Nyugat uralkodó művészetévé emelte. Amikor Newton és Leibniz 1670 táján felfedezte az infinitezimális számítást, a fúgastílus már végső tökélyre jutott. S amikor 1740 körül Euler nekilátott a funkcionális analízis végső formába öntésének, Stamitz és nemzedéke rálelt a zenei ornamentika végső és legérettebb formájára, a négyrészes tételre, mint a tiszta és végtelen mozgás hordozójára. Mert akkor már csak egyetlen lépést kellett megtenni; a fúga témája „van", az új tételé viszont „keletkezik". A kidolgozást ott egy kép adja, itt pedig egy dráma. Képsor helyett ciklikus sorozat jön létre.[149] E hangnyelv eredete legmélyebb és legbensőségesebb zenénk végre elért kifejezési formájában, a vonószenében rejlik, így amilyen biztos az, hogy valamennyi hangszer közül, amelyet a fausti lélek kigondolt és megformált, hogy végső titkairól beszélni tudjon, a hegedű a legnemesebb, olyan biztos az is, hogy a teljes átszellemülés legéteribb és legszentebb pillanatai a vonósnégyesben és a hegedüszonátában találhatók. *A nyugati művészet mint olyan itt, a kamarazenében ér legmagasabb csúcsára.* A végtelen tér ősszimboluma itt

éppoly tökéletesen kifejezésre jut, mint Polükleitosz „Lándzsavivő”-jében a tömény testiség. Midőn e kimondhatatlan vágyódást kifejező hegedűmelódiák egyike abban a térben bolyong, melyet a kísérő zenekar hangjai bontanak ki körülötte – Tartini, Nardini, Haydn, Mozart és Beethoven műveiben –, akkor olyan művészettel állunk szemben, melyhez foghatóval csak az Akropolisz alkotásaiban találkozunk.

A fausti zene ezáltal az összes többi művészet felett uralkodik. Száműzi a szobor plasztikáját, s csak a teljességgel zenei, kifinomult, antikvitás-és reneszánszellenes porcelániparművészetet tűri meg maga mellett, melyet abban az időben találtak fel, amikor a kamarazene döntő mértékben kezdett érvényesülni. Amíg a gótikus szobrászat teljességgel architektonikus díszítmény, afféle emberi spalírmunka, addig a rokokó figyelemre méltó példája az álszobrászatnak, mert valójában teljes mértékben behódolt a zene formanyelvének. E ponton lehet felismerni, hogy a művészeti élet előterében uralkodó technika milyen mértékben képes ellentmondani a mögötte rejlő tulajdonképpeni kifejezésnyelvnek. Hasonlítsuk össze Coysevox kuporgó Venusát (1686) a Louvre-ban annak antik mintaképével, amely a Vatikánban található. Az előbbi esetben a szobor zeneként hat, az utóbbiban megfelel saját nevének. A mozgékonyságnak azt a sajátos jellegét, amivel itt találkozunk, a vonalak folyamát, a magában a kő lényegében rejlő folyékonyságot, amely – a porcelánhoz hasonlóan – bizonyos mértékig elvesztette szilárd, kompakt állapotát, legjobban zenei fordulatokkal – staccato, accelerando, andante, allegro – írhatjuk le. Ebből fakad az az érzés, hogy mintha nem a szemcsés márvány volna itt a megfelelő anyag. Ehhez társul még az, hogy a művész – az antik szemlélettel teljes ellentétben − számol a fény és az árnyék hatásával, ami – Tiziano óta − az olajfestészet alapelvének felel meg. Az, amit a XVIII. században valamely rézkarc, rajz vagy szoborcsoport színességének neveznek, zenét jelent. Ez dominál Watteau és Fragonard festészetében, valamint a gobelin művészetében és a pasztellfestészetben. Hát nem innen kezdve beszélünk színhangokról és hangszínekről? Vajon nem ismerjük-e el ezzel két művészet végre-valahára megvalósított *egyneműségét,* olyanokét, melyek felületesen nézve olyannyira különbözőnek tűnnek? S e jellemzések vajon nem értelmetlenek-e *bármelyik* antik művészet esetében? Ez a zene azonban a Bernini-féle barokk építészetet is a maga szellemében formálta át, rokokóvá alakította, melynek transzcendens ornamentikája fölött fények − hangok – „táncolnak”, hogy a mennyezeteket, falakat, boltíveket s

egyáltalán minden szerkezeti és valós elemet polifóniában és harmóniában oldjanak fel, melyek trillái, kadenciái és futamai befejezik e termek és galériák, illetve a számukra komponált zene formanyelvének egységesítését. Drezda és Bécs ad otthont e késői és gyorsan kihunyó csodavilágnak, az ívelt bútorok, tükörtermek, pásztorköltemények és porceláncsoportok e *látható* kamarazenéjének. A nyugati lélek nagy stílusának ez a végső, őszies napfényben ragyogó, teljes tökélyre jutott kifejeződése. S Bécsben is halt el, az ott tartott kongresszus idején.

5

A reneszánsz művészete, ebből a szempontból nézve − mely szempont e művészetet távolról sem meríti ki[150] –, voltaképpen *lázadás* a kontrapunkt *fausti, mintegy az erdőből felhangzó zenéjének szelleme ellen,* mely zene épp arra készülődött, hogy a nyugati kultúra egész formanyelve fölé kiterjessze az uralmát. A reneszánsz – következetes módon – az érett gótikából származik, melyben ez az akarat leplezetlen módon volt jelen. Ezt az eredetét sohasem tagadta, s hasonlóképpen azt a *jellegét* sem, hogy *puszta ellenmozgalom,* melynek sajátos arculata – szükségképpen – továbbra is az ősmozgalom formáitól függ, s voltaképpen azt jeleníti meg, hogy ez a mozgalom milyen visszahatást gyakorolt a tétovázó lélekre. Épp ezért híján van az igazi mélységnek, mégpedig kettős értelemben; egyrészt az eszme, másrészt pedig a megjelenítés mélységének. Ami az elsőt illeti, elég csak arra a zabolátlan szenvedélyre gondolni, mellyel a gótikus világérzés az egész nyugati világot elárasztotta, hogy megérezzük, miféle mozgalom is volt az, amely 1420 körül válogatott szellemek, tudósok, művészek, humanisták kis köréből indult ki.[151] Ott egy új lélek létéről vagy nemlétéről volt szó, itt pedig az ízlés kérdéséről. A gótika az *egész* életet megragadja, annak legtitkosabb zugaiba is behatol. Alkotása: egy új ember, egy új világ. A gótika a katolicizmus eszméjétől a német császárok állameszméjéig, a lovagi tornától az épp megszülető városok képéig, a székesegyháztól a parasztszobáig, a nyelv szerkezetétől a parasztlány menyasszonyi díszéig, az olajfestményektől a regös daláig valamennyi, illetve minden egyes dologra ráüti az egységes szimbolika pecsétjét. A reneszánsz pedig csupán birtokába vette a kép és a szó egynémely művészetét – az egész mindössze ennyi. A reneszánsz NyugatEurópa gondolkodásmódját, az életérzést semmiben sem változtatta meg. Csak a ruházatig és a gesztusig hatolt, nem pedig a létezés gyökeréig, mivel a barokk világnézet – belső lényege szerint – még magában Itáliában is a gótika továbbfolytatódása.[152] A reneszánsz Dante és Michelangelo között - akik már túllépik annak határait – egyetlen igazán nagy személyiséget sem produkált. Ami pedig a második kérdést – ti. a megjelenítés mélységét – illeti: a reneszánsz a köznépet még magában Firenzében sem érintette meg – csak ez teszi érthetővé Savonarola feltűnését s a lelkekre gyakorolt

egészen másfajta hatalmát -; a néplélek mélyén meghúzódó gótikus-zenei mélyáram zavartalanul hullámzott át a barokkba.

A reneszánsznak mint gótikaellenes és a polifon zene szellemével szemben álló mozgalomnak az antikvitásban a dórellenes és a plasztikus-apolloni világérzéssel szemben álló dionüszoszi mozgalom felel meg. Ez *nem* a trák Dionüszosz-kultuszból „származik". Először mint fegyvert és ellenszimbólumot használták fel az olümpiai vallással szemben, éppúgy, ahogyan Firenzében az antikvitás kultuszát először saját érzésviláguk igazolására és megerősítésére hívták segítségül. A nagy lázadás ott a VII, itt *ennélfogva* a XV. században ment végbe. Mindkét esetben a kultúra alapzatát illető meghasonlásról van szó, amely fiziognómiai kifejeződését a történelmi kép egy egész korszakában – mindenekelőtt annak művészi formavilágában – lelte meg; vagy másképpen fogalmazva: arról van szó, hogy a lélek ellenállást tanúsít saját sorsával szemben, mert már érzi ennek a sorsnak teljes horderejét. A bensőleg szembeszegülő erők − *Faust második lelke, amely el akar válni az elsőtől* – azzal próbálkoznak, hogy megmásítsák a kultúra értelmét; a kikerülhetetlen szükségszerűséget el kell utasítani, meg kell szüntetni, el kell kerülni; nem más ez, mint szorongás a történelmi sorsnak az ión stílus és a barokk képében való beteljesülésétől. E szorongás az antikvitásban a Dionüszosz-kultuszhoz kapcsolódik – annak *zenei, derealizaló,* a testet *felőrlő kicsapongásával* együtt –, a reneszánszban pedig az „ókor" hagyományához s annak a testszerű-plasztikust illető kultuszához; mint idegen kifejezési eszközhöz, mindkét irányzathoz tudatosan folyamodtak a célból, hogy azok ellentétes formanyelvének erejével kölcsönözzenek nyomatékot s saját pátoszt az elnyomott érzésnek, s hogy ezzel elzárják az utat amaz áramlat előtt, amely ott Homérosztól s a geometrikus stílustól Pheidiaszig, itt pedig a gótikus székesegyházaktól Rembrandton át Beethovenig vezet.

Az ellenmozgalom jellegéből következik, hogy éppolyan könnyű meghatározni azt, ami ellen harcol, mint amilyen nehéz definiálni azt, amit el akar érni. Ebben rejlik minden reneszánszkutatás nehézsége. A gótikában (és a dór stílusban) épp fordítva, valamiért s nem valami *ellen* harcolnak. Ami azonban a reneszánsz művészetet illeti – az a maga teljes valójában gótikaellenes művészet. A reneszánsz zene önmagában vett ellentmondás. A Mediciek udvarában felcsendülő zene a dél-franciaországi *ars nova* volt, a firenzei székesegyházban felhangzó muzsika pedig a holland kontrapunkt; ám mindkettő egyként *gót,* s hozzátartozik az *egész* Nyugathoz.

A reneszánsz szokványos felfogása jellemző példa arra, hogy milyen alaposan össze lehet keverni valamely mozgalom minduntalan hangoztatott szándékát annak mélyebb értelmével. A kritika Burckhardt óta a reneszánsz vezető szellemeinek a mozgalom tendenciáira vonatkozó *minden egyes* állítását megcáfolta; ennek ellenére a „reneszánsz" szót lényegében véve továbbra is a régi értelemben használják. Az biztos, hogy mihelyt átkelünk az Alpokon, rögtön feltűnik az építészetben s egyáltalán a művészi összképben rejlő különbség. Ám éppen azért, mert e benyomás túlságosan is populáris, nem lett volna szabad bízni benne, és fel kellett volna tenni a kérdést, vajon nem egy és ugyanazon formavilág *északi és déli* oldalának különbsége jelenik-e meg gyakran a gótikus és „antik" különbségének képében. Spanyolországban is sok minden hat antiknak csak azért, mert déli. Ha egy laikusnak feltennénk a kérdést, hogy vajon a Sta. Maria Novella nagy kolostorudvara vagy a Palazzo Strozzi homlokzata a gótikus stílushoz tartozik-e, biztosan tévedne. Ellenkező esetben a benyomás hirtelen megváltozásának nem az Alpokon, hanem csak az Appennineken túl kellett volna kezdődnie, mivel Toscana magán Itálián belül is művészi sziget. Felső-Itália teljes egészében egy bizánci színezetű gótikához tartozik; Siena különösképpen az *ellenreneszánsz* hamisítatlan városa. Róma már a barokk otthona. A benyomás megváltozása azonban egyidejűleg megy végbe a *tájkép megváltozásával.*

Tény és való, hogy Itália a gótikus stílus megszületését bensőleg nem élte át. 1000 táján keleten a bizánci, délen pedig a mór ízlés feltétlen uralma alatt állt. Csak az érett gótika eresztett itt gyökeret, mégpedig olyan mélyet és oly erősen, melyhez foghatót egyetlenegy nagy reneszánsz alkotásban sem találunk – gondoljunk az itt keletkezett „Stabat mater"-re, a „Dies irae"-re, Sienai Szent Katalinra, Giottóra és Simone Martinire –, ám ezt az idegenséget délies derű vonta be, s klimatikusan tompított volt. Nem az antikvitás állítólagos utócsengését vette át vagy szorította háttérbe, hanem csak egy bizánci-szaracén formanyelvet, amely Velence és Ravenna épületeiben, de még sokkal inkább a szövetek, használati eszközök, edények és a keleti fegyverek ornamentikájában az érzékekhez szólt naponta és mindenütt.

Ha a reneszánsz az antik *világérzés* megújítása lett volna – de hogy ez mit is jelent? –, akkor a körbezárt és ritmikusan tagolt *tér* szimbólumát a *zárt épülettest* szimbólumának kellett volna helyettesítenie. Ám erről sohasem volt szó; épp ellenkezőleg. A reneszánsz teljes kizárólagossággal a

tér architektúráját műveli, amit a gótika írt elő a számára, azzal a különbséggel, hogy – ellentétben az Észak *Sturm und Drang*-jával – másképp lélegzik, és más tiszta, kiegyensúlyozott nyugalma is, ti. *déli,* napfényes, gondtalan, elfogulatlan. A különbség csak ennyi. Új *építészeti gondolat* nem keletkezett. Ez az építészet csaknem redukálható a *homlokzatokra és az udvarokra.*

Viszont az, hogy a kifejezés az ablakokkal bőven ellátott utcai vagy udvari oldal „arcára" irányul – amely mindig a belső szerkezet szellemét tükrözi –, hamisítatlanul gótikus, és igen mélyen rokon a portréművészettel; a csarnokudvar pedig – kezdve a baalbeki Naptemplomtól egészen az Alhambra Oroszlánudvaráig – *hamisítatlanul arab.* A paestumi templom merő test, tökéletesen egyedül áll e művészei területén belül; senki sem látta, senki sem próbálta lemásolni. Éppoly kevéssé attikai fajtájú *szabad* körplasztika a firenzei szobrászat. Mindegyik firenzei szobor láthatatlan falmélyedést érez még maga mögött, melybe a gótikus szobrász mintegy belekomponálta *valódi* ősképeiket. A test és a háttér viszonyát s a test felépítését illetően a chartres-i székesegyház „Királyfejeinek Mestere" és a bambergi Szent György-szentély mestere az „antik" és gótikus kifejezési eszközök ugyanazon egybemosódását mutatja, melyet Giovanni Pisano, Ghiberti és – saját kifejezésmódjával – maga Verrocchio sem haladt túl, s melyet sohasem ellenzett.

Ha a reneszánsz mintaképeiben eltekintünk mindattól, ami a római császárkor óta született – tehát ami a mágikus formavilághoz tartozik –, akkor semmi sem marad. Magukból a késő római épületekből viszont fokról fokra mindaz kiválik, ami a hellenizmus beköszönte előtti nagy korszakból ered. Döntő ténynek számít, hogy az a motívum, amely éppenséggel *uralja* a reneszánszt, s melyet – déliessége miatt – a reneszánsz legnemesebb ismertetőjegyének tartunk, ti. *a boltív és az oszlop összekapcsolása,* jóllehet szemernyi gótikus vonást sem tartalmaz, az antik stílusban pedig egyáltalán nem fordul elő, talán inkább *a mágikus építészet* Szíriában keletkezett vezérmotívumát reprezentálja.

S épp ebben a pillanatban érkeznek Északról azok a döntő hatások, melyek nagyban hozzásegítettek ahhoz, hogy Délen először teljesen megszabaduljanak Bizánctól, utána pedig megtegyék azt a lépést, amely a gótikából átvezet a barokkba. Az Amszterdam, Köln és Párizs[153] között elterülő táj – kultúránk stílustörténetében Toscana ellenpólusa – az, ahol a gótikus építészet mellett megszületett a kontrapunkt és az olajfestészet.

1428-ban Dufay, 1516-ban pedig Willaert innen jött a pápai kápolnába, s az utóbbi 1527-ben megalapította a barokk stílusú zene szempontjából döntő jelentőségű velencei iskolát, melyben az amszterdami de Rore lett az utódja. Egy firenzei bízta meg Hugo van der Goest a Sta. Maria Nuova Portinari-oltárának elkészítésével, Memlinget pedig egy „Utolsó ítélet" megfestésével. Emellett azonban számos más képet is szereztek -elsősorban holland portrékat –, melyeknek rendkívüli volt a hatásuk, s 1450 táján maga Rogier van der Weyden is Firenzébe ment, ahol művészetét csodálták és utánozták. Az olaj festészetet 1470 táján Justus van Gent terjesztette el Umbriában, a Hollandiában tanult Antonello da Messina pedig Velencében. Milyen sok holland és mily kevés „antik" vonást mutatnak Filippino Lippi, Ghirlandaio és Botticelli képei, mindenekelőtt azonban Pollaiuolo rézmetszetei, sőt Leonardo művei! A gótikus Északnak a reneszánsz építészetre, zenére, festészetre és szobrászatra gyakorolt széles körű hatását még napjainkban is alig merik elismerni.[154]

Nicolaus Cusanus, Brixen kardinálisa és püspöke (1401-1464) épp akkoriban vezette be a matematikába az infinitezimális elvet, a számok e *kontrapunktikus módszerét,* melyet Isten mint végtelen lény eszméjéből vezetett le. Leibniz neki köszönhette a döntő ösztönzést a differenciálszámítás kidolgozásában. Ám ezzel már Newton dinamikus, barokk fizikája számára kovácsolt fegyvert, mellyel az végérvényesen legyőzte az Arkhimédészhez kapcsolódó s még Galileinél is hatékony déli fizika statikus eszméjét.

A reneszánsz csúcspontját az a pillanat jelenti, amikor a fausti művészetből *látszólag* kiküszöbölik a zenei elemet. Firenzében, az egyetlen ponton, ahol az antik és a nyugati kultúrvilág határos volt egymással, néhány évtizeden keresztül – egy egészen sajátos, metafizikai lázadás nagyszabású aktusa révén – olyan antikvitásképet sikerült fenntartani, amely mélyebb vonásait kivétel nélkül a gótika megtagadásának köszönheti, s amely ennek ellenére – ha kritikánk előtt nem is, érzületünket tekintve viszont annál inkább − Goethén keresztül egészen napjainkig érvényesül. Lorenzo de Medici Firenzéje és X. Leó Rómája – számunkra *ez* az antik, ez legtitkosabb vágyunk örök célja; egyedül *ez* szabadít meg minden nehézségtől, minden messzeségtől, de csak azért, mert gótikaellenes. Ily erősen domborodik ki az apollóni és a fausti lelkiség közötti ellentét.

De ami ezen illúzió hatósugarát illeti – ne áltassuk magunkat! Firenzében – a gótikus üvegfestészettel és a bizánci aranyalapú mozaikkal ellentétben – freskót és reliefet készítettek. Ez volt az egyetlen időszak a Nyugat történelme során, amikor a szobrászat lett az uralkodó a művészetek között. A képeken a kiegyensúlyozott testek, az elrendezett csoportok s az építészet tektonikus elemei dominálnak. A háttereknek nincs saját értékük, s csak arra valók, hogy az előtérben álló figurák telített jelene között és mögött betöltsék a teret. Itt a festészet egy ideig valóban a szobrászat uralma alatt állt. Verrocchio, Pollaiuolo és Botticelli aranyművesek voltak. E freskók azonban ennek ellenére semmit sem mutatnak Polügnótosz szelleméből. Elegendő, ha megnézünk egy nagy antik vázagyűjteményt – az egyedi darab vagy a másolat ti. téves benyomást kelt; az antik műalkotások közül a vázafestmények műfaja az egyetlen, melyből oly sok eredetit láthatunk egymás mellett, hogy beható képet alkothatunk magunknak a *műakarásról* −; ennek alapján kézzelfoghatóvá válik előttünk a reneszánsz festészet tökéletesen antikvitásellenes szelleme. Giotto és Masaccio nagy tette, egy freskófestészet megalkotása csak *látszólag* bizonyul az apollóni érzésmód megújításának. Az alapjául szolgáló mélységélmény, a kiterjedés eszménye ugyanis nem a tér híján levő apollóni, önmagába zárt test, hanem *a tér gótikus képe.* Bármennyire csökken is a hátterek jelentősége, a hátterek mégis ott vannak. De ismét a ragyogó fényesség, az átlátszóság, a délszaki táj nagy, déli nyugalma az, amely Toscanában – s csakis itt – a dinamikus teret átváltoztatja statikussá, s ennek Piero della Francesca volt a mestere. Még ha *képi terek* (Bildräume) voltak is azok, amiket festettek, ezeket mégsem úgy élték át, mint határtalan, zeneszerűen a mélybe törő, hullámzó létet, hanem úgy, mint érzéki *határoltságot.* E terek bizonyos értelemben testet kaptak, síkrétegekbe rendeződtek. A rajzot, az erős kontúrokat, a testi síkfelületeket részesítették előnyben, s ezzel látszólag a görög eszmény közelébe kerültek; csakhogy itt az *egyetlen* perspektivikus teret határolták el a dolgoktól, Athénban pedig az egyedi dolgokat a semmitől; s ahogy a reneszánsz hulláma újból elsimult, ugyanabban a mértékben csillapodott e tendencia *keménysége,* Ma-sacciónak a Brancacci-kápolnában látható freskóitól Raffaello stanzáiig; Leonardo *sfumató*-ja. pedig, a körvonalak belemosódása a háttérbe, a reliefszerű festészet helyébe már zenei piktúra eszményét állítja. Éppoly kevéssé lehet félreismerni a toszkán szobrászatban megbúvó dinamikát; Verrocchio lovas szobrának attikai párját hiába is próbálnánk megkeresni. E művészet – *maszk* volt, egy

válogatott társaság ízlése, olykor pedig komédia; ám komédiát ennél jobban sohasem adtak elő. Szembesülve a forma elmondhatatlanul bensőséges tisztaságával, megfeledkezünk arról, hogy őserő és mélység tekintetében milyen előnyei vannak a gótikának. Ám még egyszer ki kell jelentenünk: a reneszánsz *egyetlen* alapja – a gótika. A reneszánsz a valódi antikvitást még csak meg sem érintette, nemhogy megértette és „újjáélesztette" volna. A firenzei kör teljes egészében irodalmi hatásokra érzékeny tudata ötlötte ki ezt a félrevezető nevet, mégpedig abból a célból, hogy a tagadó jellegű mozgalomnak igenlő fordulatot adjon. Ez azt bizonyítja, hogy az efféle áramlatok rendkívül keveset tudnak saját magukról. A reneszánszban *egyetlenegy* nagy művet sem fogunk találni, amit Periklész vagy maga Caesar kortársai mint teljességgel idegent el ne utasítottak volna. E palotaudvarok voltaképpen mór udvarok; a karcsú oszlopokon nyugvó boltívek szíriai eredetűek. Cimabue azt tanította saját századának, hogy ecsettel utánozzák a bizánci mozaikművészetet. A reneszánsz két híres kupolaépülete közül a firenzei dóm kupolája késő gótikus mestermű, a Szent Péter-székesegyházé pedig korai barokk. S midőn ennek megépítésekor Michelangelo azzal kérkedett, hogy „a Pantheont felteszi Maxentius bazilikájára", voltaképpen a legtisztább kora arab stílus két épületét nevezte meg. Ami pedig az ornamentumot illeti – hát létezik egyáltalán igazi reneszánsz ornamentum? Olyasvalami, ami egybevethető volna a gótikus ornamentika szimbolikus hatalmával, biztosan nincs. Akkor viszont honnan ered ez a derűs és kifinomult díszítés, mely nagymérvű belső egységről tanúskodik, s melynek varázsa egész Európát lenyűgözte? Nagy különbség van valamely díszítés hazája, illetve kifejezési eszköze között. Pisano, Maiano, Ghiberti és della Quercia kora firenzei motívumaiban számos északi elemre bukkanunk. Emez összes szószéken, síremléken, falfülkén, portálon meg kell különböztetni egymástól a külső, továbbadható formát – az ión oszlop mint olyan maga is egyiptomi eredetű –, valamint a formanyelv szellemét, amely azokat mint eszközöket és jeleket magába olvasztja. Az összes egyedi antik vonás egyforma, amennyiben – felhasználásának sajátos módja révén – olyasvalamit fejez ki, ami ellentétes az antikvitással. De még Donatellónál is sokkal ritkábban fordulnak elő, mint az érett barokkban. S egyetlen, a szó szoros értelmében vett antik oszlopfőt sem fogunk találni.

S mégis, a reneszánsz művészet néhány pillanatra valami csodálatos dolgot ért el, olyasmit, ami a zenével *nem* adható vissza: a tökéletes

közelség boldogságát s a világos tagolású, tiszta, nyugodt, *megváltó* térhatások iránti érzést, amely mentes a gótika és a barokk szenvedélyes mozgalmasságától. Ez maga nem „antik”, hanem inkább álom az antik létről, az egyetlen, melyet a fausti lélek meg tudna álmodni, s amelybe bele tudna feledkezni.

6

S a nyugati festészetben csak ekkor, a XVI. században megy végbe a döntő fordulat. Az építészet északi s a szobrászat itáliai gyámkodása véget ér. A festészet polifonná, „festőivé” válik, s a végtelenbe törekszik; a színek pedig átváltoznak hangokká. Az ecset művészete szoros kapcsolatba kerül a kantáta és a madrigál stílusával. Az olajfestészet technikája olyan művészet alapjává válik, amely a *teret* akarja meghódítani, s melyben mintegy feloldódnak a dolgok. Leonardoval és Giorgionéval kezdetét veszi az impresszionizmus.

A festményen ezzel átértékelődik valamennyi elem. Az addig közömbösen felvázolt, pusztán helykitöltő szereppel bíró s térként csaknem teljesen rejtett háttér döntő jelentőségre tesz szert. Ezzel olyan fejlődés kezdődik el, melyhez foghatót egyetlen más kultúrában sem találunk – beleértve ebbe az egyébként számos tekintetben közeli rokonságot mutató kínai kultúrát is; a háttér mint a végtelen jele, legyőzi az érzéki s kézzelfogható előteret. Végre sikerül az, hogy a kép mozgásában rögzítsék a fausti lélek mélységélményét – s ez képezi a festészeti, illetve rajz-stílus közötti ellentétet. Mantegna „térreliefje” – annak síkrétegeivel együtt – Tintorettónál az irány energiájában oldódik fel. A *horizont* úgy jelenik meg a képen, mint a határtalan világtér nagy szimbóluma, amely a látható, egyedi dolgokat mint véletlenszerűségeket foglalja magában. A látóhatár ábrázolását a tájképeken olyan magától értetődőnek tartottuk, hogy sohasem tettük fel a döntő kérdést: honnan *hiányzik* egyáltalán, s mit is jelent a hiánya. A látóhatárnak sem az egyiptomi reliefen, sem a bizánci mozaikon, sem az antik vázaképeken és freskókon, de még az előteret térszerűen feldolgozó hellenisztikus korban sem bukkanunk a nyomára. E vonal, melynek valószerűtlen párájában egymásba olvad az ég és a föld, s mely a távolság foglalata és legerősebb szimbóluma, a festészeti infinitezimális elvet foglalja magában. A kép *zenéje* a látóhatár messzeségéből sugárzik ki, s éppen ezért Hollandia nagy tájképfestői valójában *csakis* háttereket, csak atmoszférát festettek, mint ahogy megfordítva, olyan „antimuzikális” mesterek, mint Signorelli s mindenekelőtt Mantegna, csak előtereket – „reliefeket” – vittek vászonra. A látóhatár az a hely, ahol a zene a szobrászat, a kiterjedés *szenvedélye* pedig annak *szubsztanciája* fölött diadalmaskodik. Azt mondhatjuk, hogy Rembrandt egyetlen festménye sem tartalmaz „elülső” síkot. Északon, a kontrapunkt hazájában már hamarabb

érezni lehet a horizont és a tiszta fénnyel megvilágított messzeség értelme iránti mélyebb megértést, miközben Délen még sokáig uralkodó marad az arab-bizánci képek síkban lezáruló, aranyszínű háttere. A tiszta térérzés Berry hercegének (Chantilly és Torino urának) 1416 táján írt „Áhítat”-könyveiben és korai, Rajna menti mestereknél bukkan fel először, s csak lassan hódítja meg a táblaképet.

Ugyanilyen szimbolikus értelmet hordoznak a felhők, melyek művészi ábrázolásától az antikvitás hasonlóképpen teljes egészében eltekintett, s melyekkel a reneszánsz festői is csak bizonyos játékos felületességgel foglalkoztak; ezzel szemben a gótikus Észak már igen korán egészen misztikus perspektívákat vett észre a felhőtömegeken – illetve látott bele azokba –, a velenceiek pedig – mindenekelőtt Giorgione és Paolo Veronese – feltárták a felhővilág teljes varázsát; azt a világot, amely az égi tereket lebegő, tovavonuló, gomolygó, ezer színben megvilágított alakzatokkal tölti be, s melyet Grünewald – miként a hollandok is – tragikus magasságokba emelt. A felhőszimbolika nagy művészetét Spanyolországban Greco terjesztette el.

Az olajfestészettel és a kontrapunkttal együtt épp akkoriban nagykorúvá váló *kertművészetben* ennek megfelelően feltűnnek a hosszan elnyúló kis tavak, sétányok, fasorok, galériák, mégpedig abból a célból, hogy a szabad természet képében ugyanazt a tendenciát fejezzék ki, melyet a festészetben a lineáris perspektíva jelenít meg; a korai németalföldi festők ennek kidolgozását tekintették művészetük alapfeladatának, Brunelleschi, Alberti és Piero della Francesca pedig teoretikusan értekezett róla. Azt látjuk, hogy a perspektíva mint a képkeret révén oldalirányban lehatárolt, mélységében viszont roppant módon megnövelt képi tér matematikai szentesítése – legyen az akár táj, akár pedig intérieur – épp abban az időben bizonyos szándékosság kifejeződéseként került az előtérbe. Ez az ősszimbólum jelentkezése. A pont, melyben a perspektivikus pontok összefutnak, a végtelenben van. Az antik festészetben azért nem volt perspektíva, mert elkerülte ezt a pontot, s mert nem ismerte el a távolságot. *Következésképpen* a park ábrázolása – mint a természet tudatos megformálása a térbeli távolság-effektus alapján – az antik művészetek körén belül úgyszintén nem lehetséges. Athénban és Rómában semmiféle néven nevezendő kertművészet nem alakult ki. Csak a császárkor lelte kedvét az orientális kertkompozíciókban, melyek csekély kiterjedését és hangsúlyozott lezárulásait a fennmaradt tervekre vetett egyetlen pillantás is nyilvánvalóvá

teszi.[155] A Nyugat első kertteoretikusa, L. B. Alberti már 1450 táján azt tanítja, hogy a kertlétesítménynek a házra – jobban mondva a házban levő szemlélőkre – kell vonatkoznia, s a vázlatai, valamint a Ludovisi-és Albani-villa parkjának megalkotása között eltelt időszak a perspektivikus távlat egyre erőteljesebb dominanciáját mutatja. Franciaország ezt 1. Ferenc óta hosszan elnyúló vízfelületekkel egészítette ki.

A nyugati kertforma legjelentősebb eleme ennélfogva a nagy rokokó képek *point de vue*-je; erre nyílnak az allék és a nyesett sétalugasok, s ennek révén vész bele a pillantás a távoli, elmosódó messzeségbe. Ez az elem még a kínai kertművészetből is hiányzik. Tökéletes párja viszont a pasztorális zene némely tiszta, ezüstösen csengő, „távoli színe" a XVIII. század elején, pl. Couperinnél. Csakis *a point de vue* ad kulcsot e különös emberi ténykedés megértéséhez, ahhoz ti., hogy a természetet valamely művészet szimbolikus formanyelvének vetjük alá. Ehhez hasonló elv az, amikor a véges számalakzatokat végtelen sorokban oldják fel. Ahogy itt a sorozat végső értelmét a maradéktag formulája képezi, hasonlóképpen ott a végtelenbe vetett pillantás az, amely a fausti ember tekintete előtt feltárja a természet értelmét. *Mi* voltunk azok, s nem a görögök vagy az érett reneszánsz idején élő emberek, akik értékeltük és kerestük a magas hegycsúcsokról elénk táruló végtelen távlatokat. Ez merőben fausti vágy; *egyedül* akarunk lenni a végtelen térrel. Az északfrancia kertészmesterek nagy érdeme az volt, hogy e szimbólumot a legvégső határokig fejlesztették; ilyen Fouquet korszakos jelentőségű alkotása Vaux-le-Vicomte-ban, s mindenekelőtt Le Nôtre munkássága. Vessük egybe a Mediciek korának áttekinthető, derűs közelséget s lekerekítettséget mutató, kommenzurábilis vonalakkal, kontúrokkal s facsoportokkal rendelkező reneszánsz parkját ezzel a messzeségbe irányuló titokzatos vonzással; e vonzás hozza mozgásba az összes szökőkutat, szoborsort, élő sövényt és labirintust; s ha elvégeztük az összehasonlítást, e rövidke kerttörténelemben viszontlátjuk a nyugati olajfestészet sorsát.

De a távolság egyúttal *történeti* érzék is. A távolságban a tér idővé válik. A horizont a jövőt jelenti. *A barokk park a késői évszak parkja,* a közeli végé, hulló faleveleké. A reneszánsz parkot a nyár és a délidő számára gondolták ki: időtlen. Formanyelvében semmi sem emlékeztet a mulandóságra. Csak a perspektíva idézi fel annak előérzetét, ami mulandó, tünékeny, végső.

A „messzeség” szónak az összes nyugati nyelv lírájában van valami mélabús, őszies hangsúlya, amit hiába keresünk a görög vagy latin költészetben. Már Macpherson ossziáni énekeiben és Hölderlinnél is fellelhető, aztán Nietzsche Dionüszosz-dithürambuszaiban, végül Baudelaire-nél, Verlaine-nél, Georgénál és Droemnél. Az a késői költészet, amely hervadó fasorokat, világvárosaink végtelenül hosszú utcáit, egy székesegyház oszlopsorait, egy távoli hegykoszorú csúcsait énekli meg, újfent elárulja, hogy az a mélységérzés, ami számunkra a világteret alkotja, legvégső fokon a sors, valamely előre meghatározott irány, az idő, a megmásíthatatlan benső bizonyossága. Az idő és az *átélt* tér, az eleven önkiterjedés „harmadik dimenziójának” azonossága itt, a horizont mint jövő élményében tárul fel. Végezetül a nagyvárosok utcaképét is alávetettük a versailles-i park e sorsvonásának, s hatalmas, egyenes vonalú, a messzeségbe beleveszők utcasorokat építettünk, akár még régi, történelmi negyedek feláldozása árán is – melyek szimbolikája most háttérbe szorult a téréhez képest –, miközben az antik világvárosok féltő gonddal óvták girbegurba sikátoraik összevisszaságát, hogy az apollóni ember testnek érezze magát a testek között. A gyakorlati szükséglet, mint mindig, most is mélyről fakadó, benső kényszer maszkja volt csupán.

Ettől kezdve a horizont gyűjti magába a kép mélyebb formáját s teljes metafizikai jelentését. A kézzelfogható s a mű címe által visszaadható *tartalom* – melyet a reneszánsz festészet hangsúlyozott és elismert –, immáron szavakkal többé ki nem fejezhető jelentés *eszközévé,* puszta *hordozójává* válik. Mantegna és Signoreili esetében a lerajzolt vázlat – akár még a színes kidolgozás nélkül is – képnek is elment volna. Némelyik esetben szinte az a kívánságunk, bárcsak maradtak volna meg a rajzvázlatnál. A szoborszerű vázlatok esetében a szín pusztán ráadás; Tizianónak azonban meg kellett hallgatnia Michelangelo szemrehányását, hogy nem tud rajzolni. A „tárgy”, vagyis éppen az, ami a körvonalak megrajzolása révén rögzíthető, az, ami közeli s anyagszerű, elveszítette művészi valóságát, s a művészetelméletben – melyet továbbra is a reneszánsz hatások befolyásoltak – ettől kezdve válik uralkodóvá a műalkotás „formájáról” és „tartalmáról” folytatott furcsa és soha véget nem érő vita. E megfogalmazás félreértésen alapszik, amely elfedte a kérdés nagyon is fontos értelmét. Először azt kellett megfontolni, hogy a festészetet szobrászati vagy pedig zenei szempontból kell-e felfogni, mint a dolgok statikáját vagy mint a tér dinamikáját – a freskó-és olaj technika

mélyebb ellentétét ugyanis ez rejti magában –, másodszor pedig az apollóni és fausti formaérzés között fennálló ellentétet. A körvonalak az anyagszerűt határolják körül, a színhangok a teret értelmezik.[156] Ámde az előbbi közvetlenül érzéki természetű; *elbeszélő* jellegű. A tér lényegénél fogva transzcendens, a képzelőerőhöz szól. Az olyan művészet számára, amely a tér szimbolikájának uralma alatt áll, az elbeszélő oldal a mélyebb tartalom elsekélyesítését és elhomályosítását jelenti, s az a teoretikus, aki e ponton érez ugyan egyfajta titkos aránytalanságot, de azt nem fogja fel, voltaképpen a tartalom és forma felületes ellentétének foglya marad. A probléma merőben nyugati, s szokatlan élességgel világít rá arra a radikális fordulatra, amely a képi elemek jelentőségében következett be a reneszánsz lezárulása s a nagy formátumú hangszeres zene előtérbe kerülése idején. Az antikvitás számára egy olyan probléma, mint amilyen a forma és tartalom kérdése, ebben az értelemben egyszerűen nem létezhetett. Egy attikai szobor esetében mindkettő tökéletesen azonos: az emberi test. A barokk festészet még bonyolultabb annak az ellentétnek köszönhetően, amely *a populáris ízlés és a kifinomultabb szenzibilitás* között feszül. Mindaz, ami eukleidészi-kézzelfogható, népszerű is egyben, ennélfogva az „antik” a szó szoros értelmében vett populáris művészet. Nem csekély mértékben ennek megsejtése az oka annak a leírhatatlan vonzerőnek, amit a fausti lélekre gyakorol mindaz, ami antik; ennek ugyanis meg kell *küzdenie* a kifejezésért, el kell hódítania azt a világtól. Számunkra az antik műakarás szemlélése: *a nagy felüdülés.* Itt semmit sem kell meghódítani, minden magától adódik. S a gótikaellenes vonulat Firenzében tényleg valami ehhez hasonlót hívott életre. Raffaello, munkásságának egynémely oldalát tekintve, népszerű, Rembrandt viszont nem az. A festészet Tiziano óta egyre ezoterikusabbá vált, s hasonlóképpen a költészet és a zene is. A gótika – Dante, Wolfram – kezdettől fogva az volt. A templomba járók nagy tömege sohasem volt képes arra, hogy Okeghem, Palestrina vagy akár Bach egyházzenéjét megértse. Mozart és Beethoven miséi pedig untatják őket. A tömeg a zenének pusztán azt engedi meg, hogy a hangulatra hasson. A hangversenytermekben és képtárakban csak azóta mutatnak érdeklődést efféle dolgok iránt, amióta a felvilágosodás felröppentette a „művészetet mindenkinek” jelszavát. De a fausti művészet nem mindenki számára való; ez legbensőbb lényegéhez tartozik. Ha az új festészet már csak műértők kis – és egyre inkább szűkülő – köréhez fordul, akkor ez annak felel meg, hogy elfordul a közérthető tárgyak ábrázolásától. Ezzel elvitatja a „tartalom”

önértékét, s tulajdonképpeni valósággal a teret ruházza fel, melynek *révén* – Kant szerint – *vannak* a dolgok. Ettől kezdve egy nehezen hozzáférhető metafizikai elem szüremkedett be a festészetbe, amely a laikusnak nem egykönnyen adja meg magát. Pheidiasznal azonban a „laikus" szónak az égvilágon semmi értelme nem lenne; szobrászata teljes egészében a testi s nem pedig a lelki szem felé fordul. *Egy tér nélküli művészet a priori afilozofikus*.

Ezzel függ össze a *kompozíció* egy fontos eleme. A festményeken az egyes dolgokat perspektíva és kölcsönös viszony nélkül, szervetlenül tehetjük egymás fölé, mellé vagy mögé, azaz anélkül, hogy hangsúlyoznánk valóságuknak a térszerkezettől való függőségét; ami nem jelenti azt, hogy e függőséget tagadjuk. így rajzolnak az ősemberek és a gyerekek, amíg a mélységélmény az érzéki világ eseményeit egy mélyebb rend alá nem veti. E rend azonban az ősszimbólumnak megfelelően mindegyik kultúrában más és más. A perspektivikus egybefogás számunkra magától értetődő módja voltaképpen egyedi eset, más kultúrák festészetei el sem ismerték és nem is akarták. Az egyiptomi művészet azt az ábrázolásmódot kedvelte, melyben egyidejű folyamatok egymás fölötti sorokba kerülnek; ily módon a kép nyújtotta látványból kiküszöbölődött a harmadik dimenzió. Az apollóni művészet elszigetelt figurákat és csoportokat helyezett el a képsíkban, szándékosan kerülve a tér-és időbeli viszonyokat. Híres példái ennek Polügnótosz freskói a delphoi jósdában. Hiányzik az a háttér, amely az egyes jeleneteket összekötötte volna; a háttér ugyanis megkérdőjelezte volna a dolgok mint egyedüli realitások jelentőségét – szemben a térrel mint nem létezővel. Az aiginai templom oromzata, az istenek vonulása a Francois-vázán s a gigászok fríze Pergamonban egymással felcserélhető egyedi motívumok meandrikus egymásba kapcsolódását foglalja magában, szerves egységet azonban egyik sem mutat. Az antik felfogással ellentétes egységes sor motívumát csak a hellenizmus alkalmazza – legkorábbi, fennmaradt példája ennek a pergamoni oltár Telephosz-fríze. A reneszánsz érzület e tekintetben is merőben gótikus, ugyanis épp a csoportkompozíciót a tökéletességnek olyan szintjére emelte, amely az összes ezután következő évszázad számára példamutató volt; e rend azonban a térből indult ki, és legvégső alapjait tekintve a színekkel megfestett kiterjedés halk muzsikája volt az, amely láthatatlan taktusával és ritmusával az összes belőle megszülető *fény ellenállást* – melyet az értő szem dolgokként és lényekként fog fel – a messzeségbe tolja. Ám e térbeli renddel – amely a vonalperspektívát észrevétlenül a levegő és a fény perspektívájával helyettesíti – már belülről haladta meg a reneszánszt.

S a reneszánsz hanyatlásától, Orlando Lassótól és Palestrinától kezdve egészen Wagnerig, Tizianótól kezdve egészen Manet-ig, Marées-ig és Leiblig, nagy zeneszerzők és festők gyors egymásutánban követik egymást,

miközben a szobrászat teljes jelentéktelenségbe süllyed. Az olajfestészet és a hangszeres zene organikus fejlődést fut be, melynek célja a gótikában fogant meg, a beteljesülést pedig a barokk vitte véghez. E határokon belül mindkét – a szó legszorosabb értelmében vett fausti – művészet *ősjelenség*. Van lelkük, fiziognómiájuk s ennélfogva történelmük is – de csakis nekik van. A szobrászat néhány szép, szinte véletlenszerű alkotásra korlátozódik, melyek a festészet, a kertművészet vagy pedig az építészet árnyékában születnek. Ám ezek a nyugati művészet összképében elhanyagolhatók. Nincs többé szobrászati stílus abban az értelemben véve, ahogy van festészeti vagy zenei. Maderno, Goujon, Puget és Schlüter alkotásai éppoly kevéssé képeznek zárt tradíciót, mint amennyire a szükségszerű összefüggésnek is híján vannak. Az, hogy a szobrászatot – fokozatosan – valójában megvetéssel illetik, már Leonardónál kialakul. Ő festészeti előnyei miatt legfeljebb a bronzöntvényt fogadja el, ellentétben Michelangelóval, akinek a fehér márvány volt akkoriban még az igazi eleme. De megöregedvén, a szobrászmunkák már neki sem akarnak sikerülni. Egyetlen késői szobrász sem tesz szert nagy jelentőségre abban az értelemben, ahogyan Rembrandt és Bach, s belátjuk, hogy bár vannak ügyes és ízléses produktumok, ám egyetlen műről sem gondolható el, hogy rangját tekintve méltó párja az „Éjszakai őrjárat”-nak vagy a „Máté-passió”-nak, s hogy ezekhez hasonló módon tárja fel az emberiség egészének mélységeit. E művészet megszűnt kultúrájának sorsa lenni. Nyelvezete többé semmit sem jelent. Teljességgel lehetetlen, hogy egy mellszoborban adjuk vissza azt, ami Rembrandt egy portréjában rejtezik. Ha olykor felbukkan is egy-egy jelentős szobrász, mint Bernini, a kortárs spanyol iskola mesterei, Pigalle vagy Rodin – közülük természetesen egy sem jutott el a dekorativitás szintjét meghaladó nagy szimbolikáig –, akkor az úgy jelenik meg, mint a reneszánsz megkésett utánzója (Thor-valdsen), mint álcázott festő (Houdon, Rodin), építész (Bernini, Schlüter) vagy dekoratőr (Coyzevox); s megjelenése révén még világosabban bizonyítja azt, hogy ennek a fausti tartalomra képtelen művészetnek többé már nincs feladata, ennélfogva lelke s zárt stílusfejlődés értelmében vett élettörténete sincs. Ennek megfelelően ugyanez vonatkozik az antik zenére is, melynek a legkorábbi dór stílus idején végbemenő, talán jelentős kezdetek után az érett ión stílus századaiban (650-től 350-ig) át kellett engednie a terepet a két igazi apollóni művészetnek: a szobrászatnak és a freskófestészetnek; azzal

pedig, hogy lemondott a harmóniáról és a polifóniáról, le kellett mondania egy organikusan kifejlődő, magasabb rendű művészet rangjáról is.

8

A szigorú stílusú antik festészet palettáján a színek a sárga, vörös, fekete és fehér színre korlátozódtak. E figyelemre méltó tényt hamar észrevették, s mivel csakis felületes és kimondottan materialista okokat vettek figyelembe, olyan ostoba hipotézisekhez jutottak, mint amilyen pl. a görögök állítólagos színvakságáról szóló feltevés. Nietzsche is szólt erről („Morgenröthe", 426).

Vajon milyen okból kerülte e festészet nagy korszakában a kék, sőt még a kékeszöld szín használatát is, és miért hagyta, hogy a szokásos színek skálája a zöldessárgánál és a kékesvörösnél kezdődjön?[157] Kétségtelen, hogy e korlátozásban az eukleidészi lélek ősszimbóluma fejeződik ki.

Kék és zöld színű az ég, a tenger, a termékeny síkság, a déli nap árnyéka, az este, és ilyen színűek a távoli hegyek. Ezek lényegileg atmoszferikus színek, s nem tárgyak színei. Mindkettő *hideg* szín; dekorporeizáló jellegűek, s a távoli, messzi, határtalan benyomását idézik fel bennünk.

S ezért van az, hogy amíg Polügnótosz freskói e színeket gondosan elkerülik, addig egy „infinitezimális" kék és zöld, mint téralkotó elem, a perspektivikus olajfestészet egész történetén végigvonul, kezdve a velenceiektől egészen a XIX. századig. Mégpedig úgy, mint egészen kivételes jelentőségű alapszínek, melyek generálbasszusként *magukban foglalják* a színadás összértelmét, miközben a meleg sárga és vörös színekkel takarékoskodnak, s az előbbiekhez igazítják őket. Nem arra a telt, vidám *közel-zöldre* gondolok, amit köntösök megfestésénél alkalomadtán – s elég ritkán – Raffaello vagy Dürer használt, hanem egy meghatározhatatlan, ezernyi színárnyalatban játszó, fehérbe, szürkébe, barnába átmenő kékeszöldre, melybe belemerül az egész atmoszféra, mindenekelőtt a gobelin esetében. Az, amit, ellentétben a lineáris perspektívával, levegőperspektívának neveztek – s amit a reneszánszperspektívával ellentétben barokkperspektívának lehetett volna nevezni –, csaknem kizárólag erre alapozódik. A mélységhatás egyre növekvő erejével együtt Itáliában Leonardo, Guercino, Albani, Hollandiában Ruysdael és Hobbema, mindenekelőtt pedig a nagy francia művészek munkásságában található meg, Poussin, Lorrain és Watteau műveitől kezdve egészen Corot-ig. A kék, amely hasonlóképpen perspektivikus szín is, mindig kapcsolatban áll azzal, ami sötét, fénytelen,

valótlan. A messzeségbe nem behatol, hanem vonz afelé. „Elragadó semmi” – mondta róla Goethe színtanában.

A kék és a zöld transzcendens, szellemi, nem érzéki színek. Hiányoznak az attikai stílusú freskóképekről, *ennél· fogva uralkodó szerepet játszanak* az olaj festészetben. Az *antik* színek, a sárga és a vörös, az anyag, a közelség színei; a vér nyelvén szólalnak meg. A vörös a nemiség tulajdonképpeni színe; ezért ez az egyetlen szín, amely hat az állatokra. A phallosz – s ezáltal a szobor és a dór oszlop – szimbólumához ez áll legközelebb, míg másfelől a színtiszta kék a Madonna fátylát teszi légiessé. E kapcsolat – mélyen átérzett szükségszerűségtől kísérve – az összes nagy iskolában szinte magától alakult ki. Az ibolyaszín – az a vörös, melyet legyőzött a kék – azoknak a nőknek a színe, akik már nem termékenyek, s a cölibátusban élő papoké.

A sárga és a vörös a *népszerű* színek, a sokaság, a gyerekek, a nők és a vadak színei. Az előkelő spanyol és velencei – az elhatároló távolság tudattalan érzéséből eredően − ragyogó fekete vagy kék színt választ magának. Végül pedig a sárga és a vörös – mint az *eukleidészi, apolloni* és *politeista* színek – az előtér színei, társadalmi értelemben is értve ezt, tehát a lármás sokadalom, a piac, a népünnepélyek, az elfogulatlan és közvetlen beleélés, az antik fátum és a vakvéletlen, a pontszerű létezés színei. A kék és a zöld − *fausti, monoteista* színek –, a magány, a gond, a múltra és jövőre vonatkozó pillanat színei, s a sorséi, mint a világmindenségben benne lakozó végzetéi.

Fentebb már rögzítettük a shakespeare-i sorsnak a térhez, a szophoklészinek pedig az egyedi testhez fűződő viszonyát. Mindegyik kultúra, amely mély transzcendenciát hordoz, s minden kultúra, melynek ősszimbóluma a látszat *meghaladását* követeli meg, s az életet harcnak, nem pedig az adott elfogadásának tekinti, ugyanazt a metafizikai vonzódást mutatja mind a tér, mind pedig a kék és a fekete szín iránt. Goethe tanulmányaiban, melyek az atmoszférában levő entoptikus színekkel foglalkoznak, mély megfigyelések találhatók a tér eszméje és a szín értelme közötti viszonyról. Azzal a szimbolikával, melyet színtanában adott meg, tökéletesen egybevág a tér és a sors eszméjéből itt levezetett szimbolika.

A borongós zöldnek sorsszínként való legjelentősebb alkalmazása Grünewaldnál található, kinek „éjszakái” a tér olyan leírhatatlan hatalmát tárják elénk, melyet rajta kívül talán csak Rembrandtnak sikerült még elérnie. E ponton támad az a benyomásunk, hogy e kékeszöldet, ugyanazt a

színt, amely gyakran betölti a nagy székesegyházak belsejét, vajon szabad-e úgy jellemeznünk, mint sajátosan *katolikus* színt, feltéve, hogy csakis azt a fausti kereszténységet nevezzük katolikusnak – középpontjában az eucharisztiával –, melyet az 1215-ös lateráni zsinat alapozott meg és a Tridentinum teljesített be. Bizonyos, hogy e szín, a maga hallgatag nagyságában éppoly távol áll az ókeresztény-bizánci képek ragyogó aranyló hátterétől, mint a fecsegő-derűs, „pogány" színekkel befestett görög templomoktól és szobroktól. Figyeljük meg: ez a szín – a sárgával és a vörössel ellentétben – azt előfeltételezi, hogy a műalkotásokat *belső terekben* helyezzék el; hatása csak így érvényesül. Az antik festészet éppolyan egyértelműen nyilvános, mint amennyire a nyugati festészet műtermi művészet. A nagy olaj festészetet – Leonardótól kezdve egészen a XVIII. század végéig – nem úgy gondolták el, mint amit a verőfénynél kell szemlélni. E ponton tér vissza a kamarazene és a szabadon álló szobor ellentéte. E ténynek az éghajlati viszonyokban való sekélyes megalapozását az egyiptomi festészet példája cáfolja – ha cáfolatra egyáltalán szükség van. Mivel a végtelen tér az antik életérzés számára a tökéletes semmivel egyenlő, a kék és a zöld – valóságot tagadó és messzeséget alkotó erejüknél fogva – az előtér, az elszigetelt testek kizárólagos uralmát s ezzel az apollóni műalkotás tulajdonképpeni értelmét tette volna kérdésessé. Egy athéni szemében a Watteau színeivel megfestett képek lényegtelennek és oly mérvű belső ürességet és valótlanságot sugárzó alkotásoknak tűntek volna, amit nehéz szavakba foglalni. E színek révén az érzékileg megragadott s a fényt visszasugárzó síkfelület nem egy dolog, hanem az azt övező tér tanúbizonyságának és határának számítana. Ezért hiányoznak e színek az antikvitásban, s ezért uralkodnak a nyugati kultúrában.

9

Az arab művészet a mágikus világérzést mozaikjainak és táblaképeinek aranyszínű hátterén keresztül fejezte ki. Szinte zavarbaejtően meseszerű hatásával – s ennélfogva szimbolikus szándékával – a ravennai mozaikokon s a – lombardiai-bizánci mintaképektől még teljes egészében függő – korai rajnai, mindenekelőtt pedig az észak-itáliai mesterek munkáin ismerkedhetünk meg, no meg nem utolsósorban a gótikus könyvillusztrációk révén, melyeknek mintaképei a bizánci bíborkódexek voltak. A három kultúra eltérő lelkisége e ponton úgy tanulmányozható, hogy egy fölöttébb hasonló feladatra mennyire eltérő választ adnak. Az apollóni lélek csak azt ismerte el valóságosnak, ami a helyet és az időt illetően közvetlenül jelenvaló volt – ezért képeiről száműzte a hátteret; a fausti minden érzéki korlátot áthágva a végtelenbe törekszik – ezért a képi gondolat súlypontját a perspektíva révén a messzeségbe helyezi át; a mágikus lélek minden történésben rejtélyes, a világbarlangot szellemi szubsztanciájukkal átható erők kifejeződését érezte − ezért a színt aranyszínű háttérrel zárta le, vagyis olyasvalamivel, ami minden természetes színen túl helyezkedik el. Az arany egyáltalában nem szín; az általa keltett összetett érzéki benyomás – ellentétben a sárga színnel – egy, a felszínen áttetsző közeg fémes, diffúz visszasugárzása révén jön létre. A színek − természetes képződmények, legyen szó akár a csillogó falfelület színes szubsztanciájáról (freskó), akár pedig az ecsettel felvitt festékanyagról; a természetben úgyszólván sohasem előforduló fémes ragyogás[158] azonban természetfeletti. E kultúra többi szimbólumára emlékeztet, az alkímiára és a kabalára, a bölcsek kövére, a szent könyvre, az arabeszkre és az „Ezeregyéjszaka” meséinek belső formájára. A fénylő arany megfosztja a jelenetet, az életet s a testeket azok kézzelfogható lététől. Mindaz, amit Plótinosz és a gnosztikusok körében a dolgok lényegéről, tértől való függetlenségükről, azok véletlen okairól tanítottak – a *mi* világérzésünk számára paradox és csaknem érthetetlen nézetek ezek –, e rejtélyes, hieratikus háttér szimbolikájában gyökerezik. A testek lényege fontos vitapontot képezett a neopüthagoreánusok és a neoplatonikusok – csakúgy, mint később a bagdadi és bászrai iskolák – között. Szuhravardi különbséget tett a kiterjedés mint a test eredendő lényege, illetve annak szélessége, magassága és mélysége mint akcidenciák között. Nazzám kétségbe vonta, hogy az atomoknak testi szubsztanciájuk, illetve térkitöltő

jellegük van. Mindezek olyan metafizikai nézetek, melyek Philóntol és Pál apostoltól kezdve az iszlám filozófia utolsó nagy alakjaiig az arab világérzést nyilvánítják ki. A zsinatok Krisztus szubsztancialitásáról folytatott vitáin e nézetek játszanak döntő szerepet. A nyugati egyház területén található festmények aranyszínű hátterének ennélfogva kimondottan dogmatikus jelentősége van: az isteni szellem lényegét és hatását fejezi ki. A keresztény világtudat *arab* formáját reprezentálja, s ezzel függ össze szorosan az, hogy a keresztény legendák ábrázolása során ezer esztendőn keresztül a háttér ily módon való feldolgozása tűnt az egyetlen metafizikai, sőt etikai szempontból is lehetséges és érdemes feldolgozásnak. Midőn a korai gótikában feltűnnek az első „valódi" hátterek, melyekre a kékeszöld háttér, a tágas horizont és a mélységperspektíva jellemző, először profán, világi módon hatnak; az emberek az ebben kifejeződő dogmatikai fordulatot világosan érezték, jóllehet még nem ismerték fel. Ezt mutatják azok a szőnyeghátterek, melyekkel szent félelemmel takarták el a tulajdonképpeni mélységet. Létét már sejtik, de közszemlére még nem merik kitenni. Láttuk, hogy pontosan akkor, amikor – a bűnbánat szentsége révén – a *fausti* germánkatolikus kereszténység öntudatra ébredt – s a régi köntösben új vallássá vált –, a ferencesek művészetében feltűnő perspektivikus és színes, a levegő terét meghódító tendencia a festészet egész értelmét átformálta. A nyugati kereszténység úgy viszonyul a keletihez, mint ahogy a perspektíva szimbóluma az aranyszínű háttérhez; a végleges szakadás csaknem egyidejűleg ment végbe az egyházban és a művészetben. A képi jelenetek tájszerű hátterét Isten *dinamikus* végtelenségével együtt fogták fel, s az egyházi festmények aranyozott hátterével együtt a nyugati zsinatokról azok a mágikus, ontológiai istenségproblémák is eltűnnek, melyek az összes keleti zsinaton – így a nicaeain, az epheszoszin és a khalkédónin – oly szenvedélyes vihart kavartak.

10

A *látható ecsetvonás* kézírását a velenceiek fedezték fel, s mint zeneszerű, téralkotó motívumot ők vezették be az olaj festészetbe. A firenzei mesterek sohasem kérdőjelezték meg azt az antikizáló, ám mégis a gótikus formaérzés szolgálatában álló festésmódot, amely az összes átmenet kiegyengetése révén tiszta, éles körvonalú és nyugodt színfelületeket hozott létre. Képeiket mintegy a *létezés* lengi körül, amely világosan átérzett ellentétben áll az Alpokon át benyomuló gótika kifejezési eszközeinek titokzatos mozgalmasságával. A XV. század színfelvitele tagadja a múltat, s tagadja a jövőt is. Valamiféle *történeti* érzék csak akkor jelenik meg a képen, amikor az ecsetkezelés láthatóvá válik, s nem merevedik meg azonnal. A festő munkájában már nemcsak olyasvalamit akarnak látni, ami *létrejött,* hanem olyasmit is, ami *létrejön.* A reneszánsz viszont épp ezt szerette volna elkerülni. A Perugino által festett ruhadarab semmit sem árul el művészi létrejöttéről; *készen van,* adott, teljességgel jelenvaló. Azok az egyedi ecsetvonások, melyekkel – mint tökéletesen új formanyelvvel – először Tiziano késői alkotásain találkozunk, a személyes temperamentum hangsúlyát hordják magukon, s oly jellegzetesek, mint Monteverdi zenekari „színei", áradásuk oly dallamos, mint a korabeli velencei madrigál; közvetlenül egymás mellett álló festékcsíkok és − foltok keresztezik s színezik át egymást, egybefolynak, s ezzel végtelen mozgalmasságot visznek a színes elembe. A kortárs geometriai analízis tárgyait szintén keletkezésükben s nem létükben jeleníti meg. A maga ductusában mindegyik festménynek története van, s ezt egyik sem hallgatja el. A fausti ember e képek előtt érzi meg azt, hogy az ő lelkében is fejlődés van. Bármely barokk mester akármelyik nagy tájképére mondhatjuk, hogy „történeti", mégpedig azért, mert olyan értelmet érzünk ki belőle, amely az attikai szobortól teljességgel idegen. Az örök keletkezés, az iránnyal rendelkező idő, a dinamikus világsors úgyszintén ott honol e nyugtalan és lehatárolatlan ecsetvonások melódiájában. Ebből a szempontból nézve a festői és a rajzszerű stílus különbsége a történeti és a történetietlen forma ellentétét jelenti, az örökkévalóság és a pillanat, illetve a belső fejlődés hangsúlyozásának vagy elvetésének ellentétét. Egy antik műalkotás: esemény, egy nyugati viszont – tett. Az egyik egy pontszerű most, a másik pedig egy organikus folyamat szimbolizációja. Az ecsetkezelés fiziognómiája, az ornamentika teljességgel új, végtelenül gazdag és

személyes, egyetlen más kultúrában sem ismert módja *merőben zenei.* Az *allegro féroce* Frans Hals, illetve az *andante con moto* van Dyck művészetében, vagy a guercinói moll és a velázquezi dúr ellentétbe állítható egymással. Ettől kezdve a *tempo* fogalma benne foglaltatik a festői előadásmódban, s arra emlékeztet, hogy e művészet olyan léleké, amely – az antik lélekkel ellentétben – semmit sem felejt, és semmit sem akar elfelejteni, ami egyszer megtörtént. Az ecsetvonások légies szövete egyúttal a dolgok érzéki felszínét is feloldja. A kontúrok belemosódnak a *clair—obscurbz.* A szemlélőnek jócskán hátrébb kell lépnie ahhoz, hogy a színes térértékekből testszerű benyomásokat nyerjen; s mindig a színes, mozgékony levegő az, amely a dolgokat megszüli magából. Egyszersmind ettől kezdve tűnik fel a nyugati festészetben egy roppant fontos szimbólum, az ún. *„műtermi barna”,* amely egyre jobban tompítja az összes többi szín valóságát. A régebbi firenzei festők éppoly kevéssé ismerték, mint a korai németalföldi és rajnai mesterek. Pacher, Dürer és Holbein művein – bármilyen szenvedélyesnek tűnik is vonzódásuk a térbeli mélységhez – még nyomát sem lelni; uralma csak a XVI. század vége felé alapozódik meg. E barna szín nem tagadja azt, hogy Leonardo, Schongauer és Grunewald háttereinek „infinitezimális” zöldjéből ered, ám a dolgok fölött nagyobb a hatalma. Lezárja azt a harcot, melyet a tér vív az anyagszerűvel. Meghaladja a lineáris perspektíva kezdetlegesebb eszközét is; ennek reneszánsz jellegét pedig az mutatja, hogy az architektonikus képmotívumokhoz kötődik. Huzamos és titokzatos kapcsolatban áll a látható ecsetvonások impresszionisztikus technikájával. Az érzéki világ – vagyis a pillanat és az előtér világának − kézzelfogható létét mindkét irányzat végérvényesen atmoszferikus látszattá oldja fel. A vonal eltűnik a tonikus képről. Arról a rejtélyes hatalomról, amely – e világbarlangban - uralja és megtöri a testi világ törvényszerűségét, a mágikus arany háttér csak álmodott; e festmények barna színe tiszta, formákkal áthatott végtelenséget tár a pillantás elé. A nyugati stílus megformálódásában e szín felfedezése a csúcspontot jelenti. *Ennek a színnek – ellentétben a korábbi zölddel-valamiféle protestáns jellege van.* Megelőlegezi a XVIII. század északi, a határtalant megjáró panteizmusát, ahogy ez – Goethe „Faust”-jának prológusában – az arkangyal versében fejeződik ki. A „Lear király” és a „Macbeth” atmoszférája szintén rokonságban áll ezzel. A hangszeres zene ezzel egyidejű törekvése az egyre gazdagabb enharmóniák felé – de Rore és Luca Marenzio műveiben, valamint a vonós-és fúvóskórusok

hangtestének megformálása – pontosan megfelel az olajfestészetben uralkodó új tendenciának, amely arra irányul, hogy a tiszta színekből – számtalan barnás árnyalat és a közvetlenül egymás mellé felvitt színcsíkok kontraszthatása révén – *festészeti kromatikát* alkosson. Hang-és színviláguk – színhangok és hangszínek – révén mindkét művészet a legtisztább térbeliségnek amaz atmoszféráját honosítja meg mind szélesebb körben, amely az embert már nem mint formát és eleven testet, hanem mint csupasz lelket veszi körbe s adja vissza. A bensőségességnek olyan szintjére érnek el, amely Rembrandt és Beethoven legmélyebb hatású műveiben már nem rejt magába semmiféle titkot; ez mindenesetre olyan bensőségesség, melyet az apollóni ember – szigorúan szomatikus művészetén keresztül – éppen hogy *el* akart *kerülni.*

A régi előtérszínek, a sárga és a vörös – vagyis az antik színek – ettől kezdve ritkábban fordulnak elő; mindig úgy használják őket – tudatosan –, mint a távolság és a mélység ellentéteit, melyeket nyomatékosítaniuk és hangsúlyozniuk kell (Rembrandt mellett elsősorban Vermeer munkásságában). Ez a reneszánsztól tökéletesen idegen atmoszferikus barna a létező legvalótlanabb szín. Ez az egyetlen „alapszín", *amely hiányzik a szivárványból.* Létezik tökéletesen tiszta fehér, sárga, zöld, vörös és kék szín. Egy tiszta, barna fény azonban meghaladja természetünk lehetőségeit. Mindazok a zöldesbarna, ezüstös, nedvesbarna s mély aranyszínek, melyek Giorgione festményein csodálatos változatokban tűnnek fel, s melyek a nagy németalföldi festőknél egyre merészebbek lesznek, mígnem a XVIII. század vége felé fokozatosan eltűnnek, megfosztják a természetet annak kézzelfogható valóságától. S ebben benne rejlik egy csaknem vallásos hitvallás; szinte érezzük a Port Royal szellemeinek és Leibniznek a közelségét. Constable, a *civilizált* festésmód megalapítója esetében másfajta akarat próbál utat törni magának; ugyanaz a barna szín, melyet Constable a holland mestereknél tanulmányozott, s mely akkoriban a sors, Isten s az élet értelmének jelentését öltötte magára, nála már valami mást jelent, ti. puszta romantikát, szenzibilitást, vágyakozást valami tovatűnt után, visszaemlékezést a halódó olajfestészet nagy korszakára. Az utolsó német mestereknél – Lessing, Marées, Spitzweg, Diez és Leibl[159] alkotásaiban –, kiknek megkésett művészete nem egyéb mint egy darabka romantika, visszapillantás és végkicsengés, a tonikus barna szintén úgy jelenik meg, mint a múlt becses öröksége, s mivel bensőleg még nem tudtak elszakadni a nagy stílus ezen utolsó

sajátosságától, ellentétbe kerültek nemzedékük – Haeckel nemzedékének – tudatosan követett irányzatával, a természetes fény lélektelen s lélekölő ábrázolásával. Máig nem értették meg, hogy abban a harcban, amely a régi iskolát kifejező Rembrandt-barna és az újat reprezentáló természetes fény között folyt, az a reménytelen ellenállás jelenik meg, melyet a lélek folytat az intellektussal s a kultúra a civilizációval szemben, s e harcban az az ellentét fejeződik ki, amely a szimbolikusan szükségszerű művészet s a világvárosi iparszerű művészet között áll fenn, legyen az építészet, festészet, szobrászat vagy költészet. Ebből kiindulva válik érezhetővé e barna szín jelentősége, mellyel együtt egy egész művészet hal ki.

A nagy festők közül e színt azok értették meg a legjobban, kiknek benső világa is a leggazdagabb volt – mindenekelőtt Rembrandt. Legjelentősebb munkáin e rejtélyes barna szín a gótikus templomablakok mély, illetve a magas boltozatú székesegyházak derengő fényéből tevődik össze. A nagy velencei mesterek, Tiziano, Veronese, Palma és Giorgione telített aranyszíne folyvást az északi üvegfestészetnek ama rég elmúlt művészetére emlékeztet, amiről alig tudtak valamit. A reneszánsz színkiválasztása a maga testies jellegével e vonatkozásban is epizód marad csupán, a felszín s a túlságosan is ismert, nem pedig a nyugati lélek mélyén meghúzódó fausti tudattalan eredménye. E ragyogó aranybarna szín révén a velencei festészetben a gótika és a barokk, valamint a korai üvegfestmények művészete, illetve Beethoven komor zenéje talál egymásra, épp akkor, amikor a németalföldi Willaert és de Rore, illetve az idősebb Gabrieli által a velencei iskola megalapította a kolorista zene barokk stílusát.

S ezzel immáron a barna lett *a lélek* – mégpedig egy történetileg meghatározott lélek – tulajdonképpeni színe. Úgy hiszem, Nietzsche beszélt egyszer Bizet barna színű zenéjéről. Ám a szó inkább érvényes arra a zenére, amit Beethoven vonós hangszerekre[160] írt, s végül még Bruckner zenekari feldolgozásaira is, aki oly gyakran tölti meg a teret barnásarany színnel. Az összes többi színnek alárendelt szerep jutott, így Vermeer világossárgája és cinóbervöröse, melyek – a maguk valóban metafizikai nyomatékával − mintha egy másik világból kerülnének a térbe, valamint a sárgászöld és kékesvörös fények, melyek Rembrandtnál − legalábbis így tűnik – szinte valami játékot folytatnak a tér szimbolikájával. Rubensnél, aki kiváló művész, de csapnivaló gondolkodó volt, a barna olyan árnyékszín, mely szinte minden eszmét nélkülöz. (Nála, valamint Watteau-nál a „katolikus” kékeszöld elvitatja a barna szín elsődlegességét.) Látható,

hogy ugyanaz az eszköz, ami bensőleg mély lelkivilágú emberek esetében szimbólummá változik, s aztán pl. Rembrandtnál a tájképek roppant transzcendenciáját képes életre hívni, más nagy mesterek számára pusztán úgy jelenik meg, mint technikai lehetőség; más szóval – ahogy már láttuk is – a „tartalommal" szemben álló művészi-technikai „forma" gondolatának nagy műalkotások valódi formájához az égvilágon semmi köze sincs.

A barnát történeti színnek neveztem. Ez az, ami a képi tér atmoszféráját az iránnyal rendelkező lét, a *jö vő* jelévé teszi; az ábrázolásban túlharsogja a pillanatnyiság nyelvét. E jelentés kiterjed a távolság többi színére is, s a nyugati szimbolika további s meglehetősen bizarr gazdagodásához vezet. A görögök a festett márvánnyal szemben végül is előnyben részesítették a gyakran még aranyozott bronzot, mégpedig azért, hogy a mélykék égbolt alatt e sajátos fényt árasztó jelenség kifejezésre juttassa az összes testszerű dolog egyedüliségének eszméjét.[161] A reneszánsz e szobrokra – sok száz esztendő patinájával bevonva – fekete és zöld színben talált rá, s teljes hódolattal és vágyakozással élvezte az eléje táruló látvány történeti jellegét; formaérzékünk pedig ettől a pillanattól kezdve szentté avatta a „távoli" fekete és zöld színt. Ahhoz, hogy a bronz valamilyen hatást gyakoroljon *ránk,* szinte nélkülözhetetlen a patina; e tény ironikusan illusztrálja azt is, hogy önmagában ez az egész műfaj már nem érdekel bennünket. Ugyan mit jelent a számunkra egy székesegyház kupolája vagy egy bronzfigura ama patina nélkül, amely a közeli ragyogást az Ott és az Egykor üzenetévé alakítja át? Nem odajutunk végül, hogy e patinát akár mesterségesen is előállítjuk?

A nemesrozsda önálló jelentést hordozó művészi eszközzé való nemesítése azonban sokkal többet foglal magában. Feltehetjük a kérdést, hogy vajon egy görög a patina művi úton való előállítását nem olybá vette volna-e, mint a műalkotás elpusztítását. Nemcsak egyedül a szín az – a térbeli messzeséget felidéző zöld –, amit a görög lelki okok folytán került; a patina a *mulandóság* szimbóluma, s ennélfogva figyelemre méltó az a kapcsolat, amely az óra és a temetkezési forma szimbólumához fűzi. Korábban már szóltunk arról a vágyakozásról, mellyel az ember a romok és a távoli múlt tanújelei felé fordul, s amely olyannyira jellemző a fausti lélekre, arról a vonzódásról, amely – régiségek, kéziratok, pénzek gyűjtése, a Forum Romanumhoz és Pompejihez tett zarándokutak, ásatások és filológiai stúdiumok formájában – már Petrarca idejében megfigyelhető. Mert mikor jutott volna valaha is eszébe egy görögnek, hogy Knósszosz

vagy Tirünsz romjaival törődjön? Mindenki ismerte az „Iliász”-t, de senki nem gondolt arra, hogy ásatásokat végezzen a trójai dombon. Mi viszont valami mélyről jövő tisztelettel óvjuk a pusztulástól Campagna vízvezetékeit, az etruszk sírokat, Lukszor és Karnak romjait, a málladozó Rajna menti várakat, a római *limest,* Hersfeldet és Paulinzellát – de csak úgy, mint romokat, mivel homályosan érezzük, hogy ha újjáépítenénk őket, akkor olyasvalami menne visszavonhatatlanul veszendőbe, amit nehéz szavakba foglalni. Mi sem állt az antik embertől távolabb, mint ez az alázattal vegyes tisztelet az Egykor és Hajdanvolt málladozó jelképei előtt. A görögök mindazt eltávolították a látóterükből, ami már nem a jelenről szólt; a régit sohasem őrizték meg csak azért, mert régi. Miután a perzsák elpusztították Athént, a polgárok az oszlopokat, szobrokat és reliefeket az Akropoliszról a mélybe dobálták – tekintet nélkül arra, hogy ezek épek voltak-e vagy sem –, mégpedig azért, hogy mindent elölről kezdjenek; e romhalmaz lett a mi leggazdagabb, a VI. század művészetéről valló kincsesbányánk. Egy olyan kultúra stílusának felelt meg, amelyben a halotthamvasztás szimbólummá vált, s melyben mélyen megvetették azt, hogy a napi életet valamilyen időszámítással kapcsolják össze. *Mi* ellentétes utat választottunk e tekintetben is. A Lorrain stílusában megfestett heroikus tájkép elképzelhetetlen volna romok nélkül, s az az angol park, amely atmoszferikus hangulataival 1750 táján háttérbe szorította a franciát, s annak nagy formátumú perspektíváját Addison és Pope érzelgős „természet”-képével cserélte fel, ráadásképpen még a *mesterséges rom* motívumát is bevezette, amely történeti szempontból mélyíti el a tájképet.[162] Ennél furcsább dolgot aligha gondoltak ki valaha is. Az egyiptomi kultúra restaurálta a korai időszak építményeit, de azt sohasem merészelték volna megtenni, hogy – a múlt szimbólumaiként – *romokat építsenek.* S tulajdonképpen mi sem az antik szobrot szeretjük, hanem az antik *torzót.* A torzónak sorsa van; olyasvalami övezi, ami a messzeségbe utal, s szemünknek örömet szerez az, hogy a hiányzó végtagok üres terét láthatatlan vonalak ütemével és ritmusával töltse ki. Egy találó kiegészítés – s a végtelenül sok lehetőség titokzatos varázsának máris vége szakad. Megkockáztatom azt az állítást, hogy az antik szobrászat maradványai csakis *e zenei közegbe való áthelyezés* révén kerülhettek közelebb hozzánk. A zöld színű bronz, a megfeketedett márvány vagy egy figura összetört végtagjai lelki szemeink előtt eltüntetik a hely és az idő korlátait. Ezt nevezték *festőinek* – viszont a „kész” szobrok, épületek s a *túlságosan is* jól

gondozott parkok már nem azok –, ami valójában a műtermi barna[163] mélyebb jelentésének felel meg (legvégső soron persze a hangszeres zene szellemére gondoltak). Feltehető a kérdés; ha Polükleitosz „Lándzsavivő”-je szikrázó bronzszínben, zománcszemmel és aranyozott hajjal állna előttünk, vajon ugyanazt a hatást gyakorolná-e ránk, mint ez a kortól megfeketedett szobor? Vajon veszítene-e valamit roppant hatásából Héraklész vatikáni torzója, ha egy szép napon megtalálnák a hiányzó végtagokat? S vajon régi városaink tornyai és kupolái nem veszítenék-e el mély metafizikai vonzerejüket, ha új rézlemezekkel fednék be őket? A kor számunkra éppúgy megnemesít minden dolgot, mint az egyiptomiak számára; a görög ember esetében viszont épp ellenkezőleg, értéktelenné teszi azokat.

Végül ezzel függ össze az a tény is, hogy ugyanebből az érzésből eredően a nyugati tragédia szívesebben nyúlt *„történeti”* anyaghoz; ezen nem valamiféle bebizonyíthatóan valóságos vagy lehetséges anyag értendő – a szónak nem ez a tulajdonképpeni értelme –, hanem a *távoli, patinás* téma; más szóval egy tér-és időbeni távolság híján levő, merőben pillanatszerű tartalmat hordozó esemény, egy antik értelemben vett tragikus tény vagy egy időtlen mítosz nem képes kifejezni azt, amit a fausti lélek akart kifejezni, és ki is kellett hogy fejezzen. Tragédiáink ennélfogva a múlt és a jövő tragédiái – bizonyos értelemben az utóbbihoz tartozik a „Faust”, a „Peer Gynt” és az „Istenek alkonya”; mindezekben az eljövendő ember a sors hordozója −; olyan tragédiánk azonban nincs, amely a jelenről szólna – ha eltekintünk a XIX. század jelentéktelen társadalmi drámájától. Amikor Shakespeare nagy ritkán a jelenben akart valami fontos dolgot kimondani, akkor szinte mindig távoli színhelyeket választott, ahol sohasem járt, legszívesebben Itáliát; a német költők pedig előszeretettel választották Angliát és Franciaországot – s mindezt a célból, hogy kerüljék a térés időbeli *közelséget,* melyet az attikai dráma még a mítoszban is hangsúlyozott.

II. AKT ÉS PORTRÉ

11

Az antikvitást a test, az Északot pedig a szellem kultúrájának nevezték, mégpedig azzal a hátsó gondolattal, hogy egyiket – a másik javára – megfosszák értékétől. Bármilyen triviálisnak gondoljuk is többnyire azt az ellentétet, amely – a reneszánsz ízlést követve – az antik és a modern mint olyan, valamint a pogány és a keresztény között áll fenn, ez mégis döntő felfedezésekhez vezethetett volna, feltéve persze, hogy a formula mögött meg tudjuk találni annak eredetét is.

Ha az embert övező világ – legyen az egyébként még bármi más is – mikrokozmoszra vonatkoztatott makrokozmosz, *szimbólumok* roppant tárháza, akkor magát az embert is – amennyiben ő is beleszövődik a valós világ szövetébe, s amennyiben ő is *jelenség* – e szimbolika alapján kell felfejteni. De mindabban a benyomásban, amit az ember a hozzá hasonlókról alkotott, vajon mi az, ami igényt tarthat a szimbólum rangjára, vagyis mi az, ami lényegét és létezésének értelmét képes magába sűríteni és áttekinthető módon szemünk elé tárni? A választ a művészet adja meg.

A válasz azonban mindegyik kultúrában szükségképpen más és más. Mindegyik kultúrában másféle benyomás alakul ki az életről, mivel mindegyik másféleképpen él. Az emberről alkotott metafizikai – s hasonlóképpen etikai és művészi – kép vonatkozásában azonban egyenesen döntő jelentőségű az, hogy az egyes ember testek közötti testnek érzi-e magát vagy pedig egy végtelen tér középpontjának; hogy töprengései során saját énjének magányosságát ismeri-e fel vagy pedig annak lényegi részesedését az általános *consensusban,* s hogy életének ritmusa és menete hangsúlyozza-e avagy tagadja az irányszerű létet. Mindebben a nagy kultúrák ősszimbóluma fejeződik ki. Világérzések ezek, s ennek felelnek meg az életeszmények. Az antik ideálból következett az érzéki látszat maradéktalan elfogadása, a nyugatiból viszont ennek éppoly szenvedélyes meghaladása. Az eukleidészi, pontszerű apollóni lélek úgy érezte, hogy az empirikus, látható test tökéletes kifejeződése önnön mivoltának; a minden távolságot bejáró fausti lélek e kifejeződést nem a személyben, a *számában* lelte meg, hanem a *személyiségben,* a *karakterben,* vagy nevezzük úgy, ahogy akarjuk. „Lélek” – ez az igazi görög számára végső fokon testének

formája volt. így is definiálta Arisztotelész. „Test” − a fausti ember szemében „edény” a lélek számára. így érezte Goethe.

Azonban ebből ered az, hogy az emberábrázolásban egymástól nagyon különböző művészetek mit választanak s hogyan formálnak. Ha Gluck egy dallam és a kísérő hangszerek vigasztalanul panaszos hangjának segítségével fejezi ki Armida fájdalmát, akkor ezt a pergamoni szobrok esetében az izomzat egésze fejezi ki. A görög portrék, a fej tektonikája révén egy szellemi *típus* megrajzolására tesznek kísérletet. Kínában a Ling Jan-si által ábrázolt szentek fejei − a tekintet és a szájszöglet játéka révén – olyan benső életet tárnak elénk, mely *teljes egészében személyes.*

Az az antik hajlam, hogy egyedül a testet engedjék szóhoz jutni, egyáltalában nem a fajnak valamiféle túláradásából következik. Ez *nem* a vér megszentelődése – a véré, amit a σωφροσύνη emberének nem volt szabad pazarolnia[164] –, s *nem* a féktelen energia és túláradó szenvedély keltette orgiasztikus öröm, ahogy azt Nietzsche vélte. Mindez inkább a germánkatolikus és indiai lovagság eszményei közé tartozna. Amire az apollóni ember és művészete igényt tarthat, az csupán a szó szoros értelmében vett testi *jelenség* apoteózisa, a testalkat ritmikus arányossága s az izomzat harmonikus kidolgozása. Ez nem *pogány* vonás – ellentétben a kereszténységgel –, hanem attikai – ellentétben a barokkal. Csak a barokk ember – legyen az keresztény vagy pogány, racionalista vagy szerzetes – állt távol a kézzelfogható *szórna* e kultuszától, egészen a legszélsőségesebb testi tisztátlanságig menően, úgy, ahogyan az XIV. Lajos[165] környezetében meghatározó volt, kinek öltözete a hosszú fürtű parókától kezdve a csipkés kézelőig és csatos cipőig az egész testet egyfajta ornamentális szövedékkel borította be.

S az antik szobrászat – miután a figurát elválasztotta a valóságos vagy odaképzelt hátsó faltól, s szabadon, mindennemű kapcsolattól mentesen állította ki a nyílt terepre, ahol mint egy testet a többi között, minden oldalról szemügyre lehetett venni – így fejlődött következetesen tovább, egészen addig, amíg a *meztelen* test nem lett ábrázolásának kizárólagos tárgya. Mi több, a szobrászat mindazon más válfajával szemben, ami csak fellelhető a művészettörténet egész vonulatában, erre az ábrázolásmódra *a testet határoló felületek anatómiai szempontból meggyőző kimunkálása* jellemző. Ezzel az eukleidészi világelvet a legvégsőkig vitték. Bármiféle lepel alkalmazása, igaz, szelíden, de ellentétben állt volna az apollóni

jelenséggel, s a környező térre vonatkozó – mégoly tétova – utalást foglalt volna magában.

A szó *kitüntetett* értelmében vett ornamentális elem teljes egészében a szerkezeti arányokon,[166] illetve a tengelyek súly és támaszték szerinti kiegyenlítésén alapszik. Az álló, ülő, fekvő, ám mindenféleképpen önmagában összpontosuló testnek éppoly kevéssé van bensője, azaz „lelke", mint a peripterosznak. A körös-körül zárt oszloprend ugyanazt jelenti, mint a minden oldalról kimunkált izomrelief; mindkettő magába foglalja a mű *egész* formanyelvét.

A késői kor görögjeit szigorú metafizikai indíték s egy mindennél előbbre való életszimbólum igénye vezette e művészethez, melynek korlátozott mivoltát csak alkotásaik remekmívű jellege rejtette el. Nem igaz ugyanis az, hogy − az emberábrázolás szempontjából – a külső felület ezen nyelve a legtökéletesebb, legtermészetesebb vagy ahhoz akár a legközelebb álló; épp ellenkezőleg. Ha a reneszánsz a maga elméletének teljes pátoszával és saját fejlődésirányát illető roppant tévedésével nem nyomta volna el mindmáig ítélőképességünket – miközben maga a szobrászat bensőleg merőben idegenné vált számunkra –, már rég felfedeztük volna az attikai stílusban rejlő szokatlant. Az egyiptomi és kínai szobrászok egyáltalán nem gondoltak arra, hogy a külső anatómiai felépítést a szándékuk szerinti kifejezés alapjává tegyék. A gótikus szobrászatban az izomzat mint kifejezési forma végül is sehol sem jön szóba. Az az emberi aprómunka, amit számtalan sok szobor és relief formájában a roppant kőépítmény körül láthatunk – a chartres-i székesegyházon több mint tízezernyi van belőlük –, *nemcsak* ornamentum; már 1200 táján olyan tervek kifejezését szolgálja, melyek mellett még az antik szobrászat legnagyobb teljesítménye is elhomályosul. A lények hosszú sora ugyanis *tragikus egységet* képez. Itt ugyanis az Észak – még Dante előtt – világdrámába sűríti a fausti lélek történeti érzését, amely szellemi kifejeződését a bűnbánat ősszentségében, nagy iskoláját pedig – ezzel egy időben – a gyónásban leli meg. Amit Joachim de Floris épp ebben az időben figyelt meg az apuliai kolostorban – hogy ti. a világ nem kozmosz, hanem üdvtörténet, mégpedig három egymásra következő világkorszak sorozatában –, az a chartres-i, reimsi, amiens-i és párizsi székesegyházon úgy formálódott meg, mint egy, a bűnbeeséstől a végítéletig tartó képsorozat. A szent épületen minden jelenetnek s minden nagy szimbolikus alaknak megvan a maga jelentőségteljes helye, a hatalmas világköltéményben mindegyik eljátszotta

a maga szerepét. S hasonlóképpen érezte most már minden egyes ember, hogy életútja – mint ornamentum – hogyan illeszkedik bele az üdvtörténet tervébe, s e személyes összefüggést a bűnbánat és a gyónás formáiban élte át. E kőből faragott testek épp ezért nemcsak az építészet szolgálatában álltak; megvolt a maguk még mélyebb és egyedül csak a saját maguk számára való jelentésük, ami már a saint-denis-i királysírokon s éppúgy a síremlékeken is egyre mélyülő bensőséggel jut kifejezésre: egy *személyiségről* vallanak. Amit az antik embernek a testi *felszín* tökéletes kidolgozása jelentett – mivel a görög művész minden anatómiai becsvágyának ez a végső értelme: a határoló felületek megformálása révén maradéktalanul visszaadni az eleven jelenség lényegét –, az a fausti ember számára, következetes módon, a *portré* lett, mint életérzésének legsajátlagosabb és legteljesebb kifejeződése. A meztelenség görög feldolgozása a nagy kivétel, s ez az egyetlen alkalom, amikor ez az eljárási mód magasrendű művészethez vezetett.[167]

Az aktot és a portrét még sohasem érezték egymással ellentétben állónak, s ezért ezeket mint művészettörténeti jelenségeket még sohasem fogták fel a maguk teljes mélységében. S mégis, e formaeszmények összeütközésében a két világ teljes ellentéte nyilvánul meg. Ott a külső felépítés „testtartásában" tesznek közszemlére valami *lényeget;* itt az emberi benső felépítés, a lélek az „arcon" keresztül szól hozzánk, mint ahogy egy székesegyház belsejének üzenetét is a homlokzat, az „arculat" közvetíti. Egy mecsetnek nincs arca, s ezért a muszlimok és a keresztény paulikiánusok képromboló mozgalmának – utóbbiak III. Leó idején még Bizáncon is túltettek – a képzőművészetből száműznie kellett a képszerű elemet, melynek ettől kezdve az ember készítette arabeszkek meghatározott készlete állt csak rendelkezésére. Egyiptomban a szobor arca a pilonhoz – mintegy a templomépület arcához – hasonlít, roppant kiemelkedés a test kőtömegéből, amilyennek azt a taniszi „Hükszosszfinx", III. Amenemhat portréja mutatja. Kínában az arc tájhoz hasonlít, tele ráncokkal és apró jegyekkel, s mindnek jelentése van. A mi számunkra azonban az arckép – *zene.* A tekintet, a száj játéka, a fejtartás, a kezek – a legszubtili-sabb jelentésű fúga ez, amely az értő szemlélő számára sok hangon *szólal meg.*

Ahhoz viszont, hogy a nyugati portré jelentését – az egyiptomival és a kínaival való ellentétében – még alaposabban megismerjük, tekintetbe kell vennünk azt a nyugati nyelvekben végbemenő alapvető változást, amely a Merovingok kora óta egy új életérzés beköszöntét hirdeti. E változás

egyenlő mértékben terjed ki az ógermánra és a vulgáris latinra, de mindkettőjük esetében *csakis* azokra a nyelvekre, amelyeket az eljövendő kultúra szülőföldjén belül beszéltek; így a norvégra és a spanyolra igen, a románra viszont nem. E változás a nyelvek szellemével s az egyik nyelvnek a másikra gyakorolt „hatásával" nem magyarázható meg, hanem csakis az emberi közösség szellemével, amely a puszta szó használatot szimbólummá emeli. A *sum* s a gót *im* helyett azt mondjuk: ich *bin, I am,* je *suis; a fecisti* helyett pedig azt, hogy tu *habes factum,* tu *as fait,* du *habes gitan;* továbbá *daz wip, un homme, man hat.* Ez mostanáig rejtélynek számított,[168] mivel a nyelvcsaládokat entitásoknak tekintették. A titokzatosság eloszlik, ha a mondatszerkezetben egy lélek leképeződését fedezzük fel. A fausti lélek e ponton kezdi el saját maga számára átalakítani a legkülönbözőbb eredetű grammatikai állapotokat. Ez az előtérbe lépő „én" a személyiség amaz eszméjének első hajnalsugarát jelenti, amely sokkal később megteremtette a bűnbánat szentségét és a *személyes* feloldozást. Ez az *„ego h a b e o factum",* a „haben" és a „sein" beiktatása egy cselekvő és egy cselekedet közé – *a feci, egy mozgásban levő test* helyett – a testek világát erőközéppontok közötti funkciók világával váltja fel, s a mondat statikáját dinamikával helyettesíti. S ez az „én" és „te" megoldja a gótikus portré titkát. A görög portré a magatartásnak a típusát jeleníti meg; nincs semmiféle „te", nincs semmiféle vallomás az előtt, aki a portrét alkotta vagy aki megérti. A mi portréink olyasvalamit ábrázolnak, ami *a maga nemében egyedülálló,* egyszer volt, és vissza soha többé nem tér, vagyis egy élettörténetet egy tünékeny pillanat kifejezésében, egy olyan világközéppontot, mely számára minden egyéb *az ő* világa – éppúgy, ahogy az „én" a fausti mondat erőközéppontja lett.

A korábbiak során már kimutattuk, hogy a *kiterjedt* élményének eredete miképpen rejlik az eleven *irányban,* az *időben,* a *sorsban.* A szabadon álló meztelen test végső tökélyre jutott létében nyoma sincs a mélységélménynek; egy arckép „pillantása" viszont az érzékfeletti-végtelenbe vezet. Az antik szobrászat ezért a közeli, a kézzelfogható, az időtlen művészete. Ezért tartozik kedvenc motívumai közé a két mozgás közötti rövid, legrövidebb ideig tartó nyugalom ábrázolása; az utolsó pillanaté a diszkosz eldobása *előtt,* vagy az elsőé paionioszi Niké földreszállása *után,* amikor a test lendülete már megtört, de a lobogó ruhadarabok még nem hullanak alá – olyan testtartás, amely egyenlő távolságra van tartamtól és iránytól, s amely szembe van állítva jövővel *és*

múlttal. *Veni, vidi, vici* – ez a magatartás is ilyen. Én – jöttem, én – láttam, én – győztem; itt még egyszer *lesz* valami a mondatszerkezetben.

A mélységélmény: létrejövés, ami egy létrejöttét eredményez; időt jelent, s létrehozza a teret; kozmikus és történeti jellegű. Az eleven irány úgy halad a *horizont, mint ahogy a jövő felé.* Már a Notre-Dame Szent Anna-kapujának Madonnája (1230) a jövőről álmodik, s később Wilhelm mester „Madonna borsóvirággal" című műve is (1400). Claus Suiter Mózese a dijoni szökőkúton (1390) már jóval Michelangelo Mózese előtt a sorsról elmélkedik, s Giovanni Pisano szibillai a pistoiai szószéken (1300) úgyszintén megelőzik a Sixtus-kápolna szibilláit. S végezetül; valamennyi gótikus síremlék figurái a Sors hosszú utazásának fáradalmait pihenik ki, teljes ellentétben azzal az *időtlen* komolysággal és játékossággal, ahogy azt az attikai temetők sírsztéléi ábrázolják.[169] A nyugati portré 1200-tól kezdve, amikor a kőből életre kél, egészen a XVII. századig, amikor mindenestül zenévé válik, *minden* értelemben végtelen. Az embert nemcsak úgy fogja fel, mint a természeti világmindenség középpontját, melynek jelensége az ő lététől kap formát és értelmet, hanem mindenekelőtt a világ mint történelem középpontjaként. Az antik szobor egy darab jelenvaló természet s azonkívül – semmi. Az antik költészet szavakba öntött szobrászat. Ebben gyökerezik az az érzésünk, hogy a görög maradéktalanul átadja magát a természetnek. Sohasem fogunk teljesen megszabadulni attól az érzéstől, hogy a gótikus stílus a göröghöz viszonyítva *természetellenes,* ti. *több,* mint „természet". Csak saját magunk elől is eltitkoljuk, hogy ebben egy, a görögökre jellemző fogyatékosság megérzése fejeződik ki. A nyugati formanyelv gazdagabb. A portré hozzátartozik a természethez *és* a történelemhez. Ama nagy németalföldi mesterek egyikének síremléke, akik 1260 óta dolgoztak a saint-denis-i királysírokon, Holbein, Tiziano, Rembrandt vagy Goya egy portréja – *biográfia;* egy önarckép – *történelmi vallomás.* Vallomást tenni nem azt jelenti, hogy beismerjük egy tett elkövetését, hanem azt, hogy e tett benső *történetét* feltárjuk a bíró előtt. A tett köztudomású; *gyökerei* viszont személyes titkot képeznek. Amikor a protestáns vagy a szabadgondolkodó fellép a fülbe gyónás ellen, akkor nem tudatosítja magában, hogy nem az eszmét, hanem annak csak külső formáját utasítja el. Vonakodnak a papnak gyónni, de meggyónnak önmaguknak, a barátjuknak vagy a tömegnek. Az északi költészet egésze nem más, mint hangos vallomásművészet; Rembrandt portréja és Beethoven zenéje is az. Amit Raffaello, Calderón és Haydn elmondott a

papnak, azt mindegyikük áttette saját müveinek nyelvébe is. Akinek pedig hallgatnia kell, mivel megtagadtatott számára a formának ama *nagysága,* amely még a legvégső dolgokat is magába fogadja, az összeroppan, mint Hölderlin. A nyugati ember a létrejövés *tudatában* él, úgy, hogy pillantása állandóan a múltra és a jövőre irányul. A görög pontszerűen, történetietlenül, szomatikusán él. Egyetlen görög sem lett volna képes valódi önkritikára. Ez is benne foglaltatik a meztelen szobor – egy ember tökéletesen *történetietlen* képmása -jelenségében. Az önarckép pontosan megfelel egy, a „Werther" vagy a „Tasso" formájában megírt önéletrajznak; az antikvitástól azonban az egyik éppolyan idegen, mint a másik. Nincs személytelenebb, mint a görög művészet. Azt, hogy Szkopasz vagy Lüszipposz önmagáról készített volna portrét, még csak elképzelni sem tudjuk.

Vegyük szemügyre alaposan Pheidiasz, Polükleitosz vagy a perzsa háborúk utáni bármelyik mester alkotásán a homlokívet, az ajak s az orr megformálását, a vakon hagyott szemet, s meglátjuk, hogy mindez egy egészen személytelen, növényszerű, *lélektelen* életattitűd kifejeződése. Feltehetjük a kérdést, hogy vajon e formanyelv képes volna-e arra, hogy akár csak utaljon valamely benső élményre. Soha nem volt még művészet, amely ennyire kizárólagos módon csakis a testek szemmel letapogatható felszínével törődött volna. Michelangelo lelke minden szer kedélyével tanulmányozta az anatómiát; a testi jelenségben ennek ellenére nála mindig a *benső* csontjainak, inainak, szerveinek munkája fejeződik ki; a bőr *alatti* elevenség jelenik meg előttünk, anélkül, hogy akarta volna. Nem az izomzat szisztematikáját, hanem annak fiziognómiáját keltette életre. Ezzel azonban már a személyes sors, nem pedig az anyagi test vált a formaérzés tulajdonképpeni kiindulópontjává. Több pszichológia (és kevesebb „természet") rejlik az általa ábrázolt rabszolgák egyikének karjában, mint amennyi Praxitelész „Hermész"-ének fejében. Mürón „Diszkoszvető"-jének esetében a külső forma egészen önmagáért valóan áll előttünk, a belső szervekre – s még kevésbé a „lélekre" – vonatkozó bárminemű utalás nélkül. Hasonlítsuk össze e kor legjobb munkáit az óegyiptomi szobrokkal – mondjuk a „Falusi bíró"-val vagy Phiópsz királyéval –, másfelől pedig Donatello „Dávid"-jával, s rögtön megértjük, mit jelent az, ha egy testet csak anyagi határai alapján ismerünk el testnek. A görögök mindazt gondosan kerülték, ami lehetővé tette volna, hogy a fej által valami benső és szellemi fejeződjék ki, s ez épp Mürónnál lép előtérbe. S ha egyszer

felfigyelünk erre, akkor a virágkor legjobb fejábrázolásai – a mi egészen más világérzésünk perspektívájából szemlélve – egy idő után ostobának, tompának tűnnek. Az életrajzi elem, a *sors* hiányzik belőlük. Nemhiába tiltották meg ebben a korban azt, hogy ikonikus képeket fogadalmi ajándékként ajánljanak fel. A győztesek szobrai Olümpiában nem egyebek egy harci testtartás személytelen ábrázolásainál. Egyetlen valódi karakterfejet sem lehet találni egészen Lüszipposzig; csak maszkok vannak. Vagy vegyük szemügyre a formát a maga egészében: milyen mesteri módon kerülték el azt a hatást, hogy a fej a test kitüntetett része legyen! Ezért olyan kicsik s oly jelentéktelenek a fejek a test egészéhez viszonyítva, ezért olyan kevéssé kidolgozottak. Mindenütt úgy formázzák meg őket teljes egészében, mint a test részét – mint egy kart vagy egy lábszárat –, s sohasem úgy, mint az „én"-nek a székhelyét és szimbólumát.

Végül pedig éppenséggel azt találjuk, hogy az a nőies, sőt elnőiesedett jelleg, melyet sok V. és még inkább IV. századi[170] fejábrázolás mutat, mindenesetre ama törekvés akarattalan végeredménye, hogy minden egyes személyes jellemvonást teljes egészében kiiktassanak. Talán jogosult az a végkövetkeztetés, hogy az az ideális arctípus, amely e művészetre jellemző (arra a művészetre, amely – miként ezt a későbbi naturalisztikus portrészobrászat azonnal be is bizonyítja − bizonyosan nem a nép művészete volt), úgy alakult ki, mint az egyedi és történeti vonások teljes tagadásának summázata, vagyis úgy, hogy az arc megformálását a tisztán eukleideánus vonásokra korlátozták.

Ezzel szemben a barokk virágkor portréművészete – a festői kontrapunkt valamennyi eszközével, melyeket úgy ismertünk meg, mint a térbeli *és* történeti távolságok hordozóit, vagyis a barnával átitatott atmoszféra, a perspektíva, a lendületes ecsetkezelés, a reszkető színhangok és fények révén – úgy ábrázolja a testet, mint olyasvalamit, ami önmagában nem létezik, mint egy teret uraló én fölöttébb kifejező burkát. (A freskótechnika, amely úgy, ahogy van, eukleidészi, egy ilyen jellegű feladat megoldását teljességgel kizárja.) Az egész festménynek csak egyetlen témája van: a lélek. Figyeljük meg, hogy miképpen festette meg a kezet és a homlokot Rembrandt (mondjuk a Six polgármestert ábrázoló rézkarcon vagy az építész portréján Kasselben) s később pedig Marées és Leibl (Frau Gedon portréján); az ábrázolás olyannyira átszellemített, hogy szinte feloldja a matériát, vizionárius s merőben lírai; s hasonlítsuk most össze ezzel egy

Periklész idejéből származó Apollón-vagy Poszeidón-ábrázolás kezét vagy homlokát.

Ezért nevezhető szívből jövő és mély érzésnek a gótika részéről az, hogy a testet elrejtette; ezt nem pusztán a test miatt tette, hanem azért, hogy a ruházat ornamentikájában olyan formanyelvet fejlesszen ki, amely a fej és a kezek nyelvével együtt valóságos életfúgaként szólal meg, a *basso continuo* hangjai a kontrapunktban és a barokk zenében pontosan így viszonyultak a zenekar felső szólamaihoz. Rembrandt esetében mindig a ruházat basszusdallama az, mely fölött kifejezésre jutnak a fej motívumai.

Az óegyiptomi szobor éppúgy tagadja a test önértékét, mint a gótikus ruhaalak; az utóbbi az öltözet merőben ornamentikus feldolgozása révén, melynek fiziognómiája az arc és a kezek nyelvét emeli ki, az előbbi pedig oly módon, hogy a testet – a piramishoz és az obeliszkhez hasonlóan − egy matematikai sémában rögzíti, s a személyes jelleget a fejre korlátozza, ám oly grandiózus felfogásmódot mutatva, amelyhez – legalábbis a szobrászatban – soha többé nem jutottak el. A ruha redőzetének Athénban fel kell tárnia, Északon pedig fel kell oldania a test értelmét. A ruházat ott testté, itt pedig zenévé válik; ez az a mély ellentét, amely az érett reneszánsz alkotásaiban a művész szándékos, illetve tudattalanul előtörő eszménye közötti néma küzdelemhez vezet; e harcban az első, az antigótikus ideál igen gyakran arat győzelmet a felszínen, a második, vagyis a gótikától a barokkhoz vezető ideál azonban mindig diadalmaskodik a mélyben.

12

S most összefoglalom az apollóni és a fausti emberségideál ellentétét. Az akt és a portré úgy viszonyul egymáshoz, mint test és tér, pillanat és történelem, előtér és mélység, mint az eukleidészi és az analitikus szám, mint mérték és viszony. A szobor a talajban gyökerezik, a zene – s a nyugati portré *mindenestül* zene, színhangokból szőtt lélek – áthatja a határtalan teret. A freskófestészet falhoz kötött, egybenőtt vele; az olajfestészet mint táblakép nincs konkrét helyhez kötve. Az apollóni formanyelv azt tárja elénk, ami létrejött, a fausti viszont elsősorban magát a létrejövést.

A nyugati művészet ezért számítja legjobb és legbensőségesebb teljesítményei közé a gyermekportrékat és a családi képeket. Az attikai szobrászatból e motívumok teljességgel hiányoznak, s amikor a hellenisztikus korban a puttó játékos elemmé vált, ez egyszerűen azért történt, mert az valami *más* volt, s nem pedig azért, mert az olyasvalami, ami létrejön. A gyermek összekötő kapocs a múlt és a jövő között. Az embert megmintázó művészetben minden, ami szimbolikus jelentőségre tart igényt, az élet végtelenségét jelenti, a tartamot a jelenség változásai közepette. Az antik élet azonban kimerült a pillanat teljességében; a görög ember behunyta szemét az időbeni messzeségek előtt. Gondolkodása csak azokra az – ugyanazon vérből való – emberekre irányult, akiket maga körül látott, nem pedig az eljövendő nemzedékekre. Ezért sohasem volt még olyan művészet, amely az elmélyült gyermekábrázolást oly eltökélten kerülte volna, mint a görög. Gondoljunk csak arra a töméntelen gyermekábrázolásra, mely a korai gótikától kezdve – ideszámítva elsősorban a reneszánszt – a végóráit élő rokokóig született, s keressünk most ezzel szemben – egészen Nagy Sándor korával bezárólag – akár csak egyetlen jelentős antik alkotást, amely a megformált férfi-vagy női test mellé szándékosan állítaná oda a gyermeki testet, azét a gyermekét, kinek léte még a jövő méhében rejlik.

Az anyaság eszméjében a végtelen keletkezés rejlik. A nő mint anya *maga* az idő és a sors. Ahogy a mélységélmény misztikus aktusa az érzéki elemből a kiterjedt közegét s ezáltal a *világot* formálja meg, úgy születik meg az anyaság révén a testi ember, mint e világ egyetlen olyan alkotóeleme, *melyben* aztán e pillanattól kezdve sorsa van. Az idő és a távolság valamennyi szimbóluma egyúttal az anyaság szimbóluma is. A

gazda jövő ősérzése, s minden gond anyai. Ez nyilvánul meg a család s az állam megformálódásában, az ezekről alkotott eszmékben s az *örökölhetőség* alapelvében, amely alapját képezi mindkettőnek. A gondot igenelhetjük vagy tagadhatjuk; élhetünk gondterhelt vagy gondtalan módon. Ennélfogva az időt is felfoghatjuk az örökkévalóság vagy a pillanat jegyében, s ezért a nemzés és születés vagy pedig a kisdedet tartó anya látványát – mint az élet téries szimbólumait – a művészet minden lehetséges eszközével megjelenítik. Az előbbit India és az antikvitás, az utóbbit pedig Egyiptom és a Nyugat valósította meg. A phallosz és a Ungarn valami merőben jelenvalót s kapcsolat nélkülit fejez ki, s ebből a dór oszlop jelensége éppúgy magán visel valamit, mint az attikai szobor. A szoptató anya viszont a jövőre utal, s ez az, ami az antik művészetből tökéletesen hiányzik; sőt még Pheidiasz stílusában megformálva sem szeretnénk látni, hisz érezzük, hogy e forma ellentmond a jelenség értelmének.

A Nyugat vallásos művészetében nem volt fennköltebb feladat e téma ábrázolásánál. A bizánci mozaikok Maria Theotokoszából a gótika színre lépésétől kezdve Mater Dolorosa, Isten anyja s egyáltalán Anya lesz. A germán mítoszban – kétségkívül csak a Karoling-kortól kezdve – úgy jelenik meg, mint Frigga és Holle anyó. Ugyanazt az érzést a minnesängerek szép fordulataiban úgy látjuk viszont, mint Nap-hölgy, Világ-hölgy, Szerelem-hölgy. A korai gótikus emberiség egész világképén végigvonul valamilyen anyagi, gondoskodó s megadó jelleg; s midőn a germánkatolikus kereszténység – a szentségek és *ezzel egy időben* a gótikus stílus végleges formába öntésével – önmaga teljes tudatára ébredt, akkor világképének középpontjába *nem a szenvedő megváltót, hanem a szenvedő anyát* állította. 1250 táján a reimsi székesegyház nagy szoboreposzában a főbejárat közepén a kitüntetett hely – melyet Párizsban és Amiens-ben még Krisztus foglalt el – a Madonnának jutott, s a toscanai iskola Arezzóban és Sienában (Guido da Siena) a theotokosz bizánci képtípusát ugyanebben az időben kezdi átitatni az anyai szeretet kifejezésével. Raffaello Madonnáitól aztán a barokk világi nőtípusához vezet át az út az anyai szeretőhöz, Opheliához és Gretchenhez, kinek titka a „Faust” második részének végén, a megdicsőülésben, a korai gótikus Máriával való egybeolvadásban tárul fel.

E típusokkal a görög képzelőerő olyan istennőket állított szembe, akik vagy amazonok voltak – mint Athéné –, vagy pedig hetérák – mint Aphrodité. Ez a tökéletes nőiesség antik típusa, amely a növényszerű

termékenység alapérzéséből sarjad. A *szórna* szó a jelenség teljes értelmét itt is maradéktalanul visszaadja. Gondoljunk e típus mesterművére, a három hatalmas női testre a Parthenon keleti oromzatán, s hasonlítsuk össze ezzel azt a legfenségesebb képet, amit az anyáról valaha festettek, Raffaello „Sixtusi Madonná"-ját. Az utóbbiban már semmi testszerű sincs; merő messzeség, merő tér. Az „Iliász" Helenéje, Krimhildának, Siegfried *anyai* segítőtársának mércéjével mérve – hetéra; Antigoné és Klütaimnésztra pedig amazonok. Feltűnő, ahogy Klütaimnésztráról szóló tragédiájában maga Aiszkhülosz is csendben siklik át az anya tragédiája fölött. Médeia alakja pedig teljes egészében a Mater Dolorosa fausti típusának mitikus *ellentettje*. Nem a jövő, nem a gyermekek végett van jelen; szeretőjével, az élet szimbólumával mint tiszta jelennel együtt minden semmivé foszlik számára. Krimhilda saját meg nem született gyermekét bosszulja meg; *ezt* a jövőt ölték meg benne. Médeia csak egy elmúlt boldogságot bosszul meg. Midőn az antik szobrászat − amely késői művészet, mivel az orphikus korai időszak *szemlélte* az isteneket, de nem *látta* őket – elkezdte elvilágiasítani[171] az istenekről alkotott képet, létrehozott egy antik nőies eszményi alakot, amely – mint a knidoszi Aphrodité − pusztán szép tárgy; nincs karaktere, nincs énje, nem több, mint a természet egy darabja. Praxitelesz ezért merte végül megtenni azt, hogy egy istennőt teljes pőreségében ábrázoljon.

Ezt az újítást szigorúan elítélték, mégpedig ama megérzés alapján, hogy ebben az antik világérzés hanyatlásának jele fejeződik ki. Amennyire megfelelt az erotikus szimbolikának, olyannyira ellentmondott a régebbi görög vallás méltóságának. De épp ebben az időben a színre merészkedik egy portréművészet is, mégpedig egy olyan forma feltalálásával, amit azóta sohasem felejtettek el; e forma pedig a *mellszobor.* Csakhogy a művészettörténeti kutatás elkövette azt a hibát, hogy ebben is „a" portré „kezdeteit" fedezte fel. A gótikus arc valójában valamely egyedi sorsról beszél, az egyiptomi arc pedig – a figura szigorú sematizmusa ellenére – valamely egyedi személy felismerhető vonásait viseli magán, mivel Kának, a holtak magasabb rendű istenének csak így szolgálhatott lakhelyéül. Itt azonban kifejlődött a *jellemképek* iránti érzék, éppen úgy, mint a korabeli attikai komédiában, melyben szintén emberek és szituációk *típusai* fordulnak csak elő, s melyeket aztán felruháztak valamilyen névvel is. A „portrét" nem a személyes vonások, hanem csak a hozzárendelhető név jellemzi. Gyermekeknél s az ősembernél ez az általános szokás, s itt mély

összefüggés van a névmágiával. A névvel a megnevezett tárgy lényegéből ejtünk rabul valamit, s ezután minden más szemlélő ezt pillantja meg benne. Valószínűleg ilyenek voltak a zsarnokgyilkosok szobrai Athénban, az etruszk királyszobrok a Capitoliumon s a győztesek „ikonikus" portréi Olümpiában; vagyis nem olyan ábrázolások, melyek hozzájuk „hasonlók" voltak, hanem olyanok, melyeket róluk neveztek el. Ehhez járul még a kor zsánerszerű, iparművészeti jellegű törekvése, azé a koré, amely létrehozója volt a korinthoszi oszlopnak is. Megformálták az élet színházának típusait, az ήθος-t, melyet – tévesen − jellemnek fordítottak le, mivel ez a közéleti magatartás fajtáit és módozatait jelenti: ilyenek pl. „a" komor hadvezér, „a" tragikus költő, „a" szenvedélyektől elragadtatott szónok, „a" teljesen önmagába mélyedt filozófus. Csak ennek alapján érthetők meg a hellenisztikus kor híres portréi, melyekről tökéletesen igaztalanul azt vélték, hogy mély lelki élet kifejeződései. Nem túlságosan fontos, hogy az alkotás rég elhunyt személy nevét viseli-e – a Szophoklészt ábrázoló szobor 340 táján keletkezett – vagy pedig élő emberét, mint pl. Krészilasz „Periklész"-e. A lópekéi Démétriosz csak 400 után honosította meg azt a szokást, hogy valamely ember *külső felépítésének* ábrázolásában kiemeli az egyedi sajátosságokat; Plinius pedig azt meséli kortársáról, Lüszisztratoszról, Lüszipposz testvéréről, hogy portréit az arcról készült gipszlenyomat alapján készítette el, s ezeken utólag csak csekély változtatásokat hajtott végre. Soha nem lett volna szabad félreismerni azt, hogy e portréknak mily kevés közük van a rembrandti értelemben vett művészethez. A *lélek* hiányzik belőlük. Főként a római mellszobrok ragyogó verizmusát tévesztették össze a fiziognómiai mélységgel. Ami a magas szintű alkotásokat e kézműves-és virtuóz munkákkal szemben értékesebbé teszi, az szöges ellentétben áll a Marées-t vagy Leiblt vezérlő művészi szándékkal. A jelentőségteljes elemet nem kidomborítják a műalkotásban, hanem mintegy kívülről viszik bele abba. Példa erre a Démoszthenészről készült szobor, melynek alkotója a szónokot talán élőben is látta. A szobor ugyan hangsúlyozza – sőt talán túl is hangsúlyozza – a testi külső sajátosságait – ezt nevezték akkoriban természethűségnek –, ám ebbe az alapszerkezetbe aztán beledolgozza a „komoly szónok" karaktertípusát, ahogy azt, bár más „alapzaton", Aiszkhünész és Lüsziasz portréi mutatják Nápolyban. A szobor – életigazság, de úgy, ahogy azt az antik ember érezte: tipikus és személytelen. A végeredményt viszont *a mi* szemünkkel néztük, s ezért értettük félre.

13

Az olaj festészetben – a reneszánsz záróakkordjától kezdve – valamely művész mélységét teljes bizonyossággal portréi tartalma alapján lehet lemérni. E szabály alól alig van kivétel. A kép valamennyi alakja – akár egyedi figurákról van szó, akár pedig jelenetekről, csoportokról vagy tömegekről[172] – portré, a fiziognómiai alapérzés értelmében, még akkor is, ha nem annak készültek. Ez nem az egyedi művész választásán múlott. Nincs tanulságosabb látvány annál, amikor egy valódi fausti ember keze alatt még maga az akt is átalakul s portrétanulmány lesz.[173] Válasszunk ki példának két olyan német mestert, mint Lucas Cranach és Tilman Riemenschneider, akikre hatást semmiféle elmélet sem gyakorolt, és akik teljes naivitással dolgoztak – ellentétben mondjuk Dürerrel, aki vonzódott a finom esztétikai megoldásokhoz, s így fogékonyabb az idegen áramlatok iránt. Aktképeik – amit nagyon ritkán festettek – arról tanúskodnak, hogy tökéletesen képtelenek voltak alkotásaik mondanivalóját a közvetlenül jelenvaló, felületektől határolt testiség szintjén megtartani. Az ember, jelenség s ennélfogva az egész műalkotás értelme rendszerint a fejben fut össze, fiziognómiai marad, nem pedig anatómiai; ugyanez vonatkozik – ezzel teljes ellentétes irányú akarása s minden itáliai tanulmánya ellenére – Dürer „Lucretia” című alkotására is. Egy fausti akt – ellentmondás önmagában véve. Ezzel magyarázható egynémely karakteres fej egy-egy félresikerült akton; ilyen már Jób alakja is az ófrancia székesegyházi szobrászatban. S ezzel magyarázhatók az olyan próbálkozások, melyek gyötrőn kényszerű, mulattató és megütköztető jellege napnál világosabban tanúskodik arról, hogy a görög-római eszménynek hoztak áldozatot, s hogy ez nem a lélekből, hanem a műértésből származik. A Leonardo utáni festészet egész birodalmában egyetlen olyan jelentős vagy jellemző alkotás sem akad, melynek értelmét valamely meztelen test eukleidészi léte hordozná. Aki ezen a ponton Rubens nevével hozakodik elő, s a képein látható robusztus testek féktelen dinamikáját Praxitelész, sőt maga Szkopasz művészetével kívánja valamilyen kapcsolatba hozni, az nem érti őt. Épp a ragyogó érzékiség tartja őt távol Signorelli testábrázolásainak statikájától. S ha volt olyan művész, aki a meztelen testek szépségébe a *keletkezésnek,* e testi virágzás és élet *történetének* s a benső végtelenség merőben antihellén kisugárzásának maximumát vitte bele, az épp Rubens volt. Hasonlítsuk össze a Parthenon oromzatán látható lófejet azokkal,

melyeket az „Amazoncsata” című festményén vitt vászonra, s itt is érezni fogjuk, hogy ugyanazon jelenségelemek feldolgozását milyen mély metafizikai ellentét választja el egymástól. Rubens esetében – hogy ismét a fausti és az apollóni matematika ellentétére emlékeztessek – a test nem nagyság, hanem viszony, nem külső tagolásának értelemtől áthatott szabálya, hanem a benne áramló élet teljessége, a fiatalkortól az aggkorig befutott életút az a motívum, amely – az „Utolsó ítélet” című alkotásában, ahol a testek átváltoznak lángokká – összekapcsolódik a világtér mozgalmasságával, létrehozva ezzel egy, az antikvitással gyökerében ellentétes szintézist, ami nem idegen Corot nimfákat megjelenítő festményeitől sem; az ő alakjaiban is benne rejlik az a képesség, hogy színfoltokká, a végtelen tér visszfényeivé oldódjanak fel. Az antik aktot mindazonáltal *nem* így képzelték el. A görög formaeszményt – vagyis az önmagában zárt, plasztikus létezés eszményét – ne tévesszük össze a szép testek pusztán virtuóz ábrázolásával se, melyek Giorgionétól kezdve egészen Boucher-ig újból és újból felbukkannak; testi csendéletek, zsánerképek ezek, melyek – mint pl. Rubensnek a „Nő bundában” című alkotása – pusztán csak derűs érzékiséget fejeznek ki, s a teljesítmény szimbolikus fontossága szempontjából – éles ellentétben az antik aktok magasrendű ethoszával – nagy visszalépést jelentenek.[174]

Ennek megfelelően ezek az – egyébként kitűnő – festők nem jutottak el a csúcsig sem a portré területén, sem pedig a mélyebb világterek tájképi megjelenítésében. Barna és zöld színeikből, látómezőjükből hiányzik a „vallás”, a jövő, a sors. Csak az *elemi* forma területén mesterek, ennek kidolgozásában aztán ki is merül művészetük. Ők azok, kiknek sokasága egy nagy *művészet* fejlődéstörténetének tulajdonképpeni szubsztanciáját képezi. Ha azonban valamely nagy *művész* e szintet meghaladva ama másik, a világ egész lelkét és egész értelmét átfogó formáig nyomult előre, akkor egy meztelen test megformálásához *kellett* hozzálátnia az antik művészet keretén belül, az északi művészetben viszont épp ezt *nem volt szabad* tennie. Rembrandt – az előtérnek ebben az értelmében – mindenesetre sohasem festett aktot, Leonardo, Tiziano, Velázquez, az újabbak közül pedig Menzel, Leibl, Marées és Manet is csak ritkán (s akkor is mindig úgy, hogy – mondhatni – *tájképként* ábrázoltak testeket). A csalhatatlan próbakő mindig is a portré.[175]

Vannak azonban olyan mesterek, mint pl. Signorelli, Mantegna, Botticelli s maga Verrocchio is, akiket sohasem portréik rangja alapján ítélnénk meg.

A *Can grande* 1330-ból való lovas emlékműve sokkal magasabb értelemben vett portré, mint Bartolomeo Colleonié. Raffaello portréi – melyek legjobb darabjai, mint pl. a II. Gyula pápáról készült kép, a velencei Sebastiano del Piombo befolyása alatt születtek – munkássága méltatásakor teljesen figyelmen kívül hagyhatók. A portrék csak Leonardónál válnak jelentőssé. A freskótechnika és a portréfestészet között alig érezhető ellentét húzódik. Valójában Giovanni Bellini Loredano dózséról készült alkotása az első nagy olajfestményportré. A reneszánsz jellege – mint a Nyugat fausti szellemének elutasítása – itt is megnyilvánul. Firenze epizódja voltaképpen azt a kísérletet jelenti, hogy a gótikus stílusú portrét -tehát nem a késő antik idealizáló portrét, melyet főleg a Caesar-mellszobrokról ismertek –, mint az általánosságban vett emberi szimbólumát az akttal váltsák fel. Következésképpen az egész reneszánsz művészetből hiányozniuk kellett volna a fiziognómiai vonásoknak. Egyedül a fausti műakarás nagy s mély árama gondoskodott arról, hogy a gótikus hagyomány soha ne szakadjon meg – nemcsak Közép-Itália kisebb városaiban és iskoláiban, hanem magában a nagy festők tudattalanjában sem. A gótikus jelleg fiziognomikája még a délies-meztelen test tőle oly idegen elemét is legyőzte. Nem testeket látunk megszületni, melyek határfelületeik statikáján keresztül szólnak hozzánk; *némajáték* játszódik le előttünk, amely az arcból kiindulva valamennyi testrészre kiterjed, s az élesebben látó szem felfedezi a toszkán *meztelenség* és a *gótikus ruházat* mély azonosságát. E meztelenség burok, nem pedig határ. Michelangelo nyugodt s meztelen alakjai a Mediciek kápolnájában egy *lélek* arcát s beszédét jelenítik meg – teljesen s maradéktalanul. De mindenekelőtt arról van szó, hogy mindegyik megfestett vagy megformált fej magától vált portrévá, még az isteneket és a szenteket ábrázoló fejek is. Mindaz, amit A. Rossellino, Donatello, Benedetto da Maiano és Mino da Fiesole a portré területén vitt végbe, gyakran megtévesztően közel áll van Eyck, Memlings és a korai rajnai mesterek szelleméhez. Állítom, hogy egyetlen tulajdonképpeni reneszánsz portré sincs, és nem is lehet, ha ezen ugyanazt az egy arcképbe összesűrített művészi érzést értjük, ami a Palazzo Strozzi udvarát a Loggia dei Lanzitól választja el, Peruginót pedig Cimabuétól. Az építészetben lehetséges volt az antigótikus alkotás, bármilyen kevés apollóni szellemiséget hordozott is az egyébként; a portréművészetben azonban nem, mivel az mint műfaj már fausti szimbólumnak számított. Michelangelo kitért a feladat elől. A szobrászati eszmény szenvedélyes követése során alacsonyabb rendűnek

érezte volna a portréval való foglalkozást. Brutus-mellszobra éppoly kevéssé portré, mint amennyire Giuliano de' Medicit megörökítő alkotása; ezzel szemben Botticellinek az utóbbiról festett műve valódi portré, s ennélfogva kimondottan gótikus alkotás. Michelangelo fejábrázolásai a születőfélben levő barokk stílusában készült allegóriák, melyek – igaz, hogy csak felületesen – még némely hellenisztikus alkotással is egybevethetők. Bármilyen magasra értékeljük is Donatello Uzzanóról készült mellszobrát – e korszak s e kör talán legjelentősebb produktumát –, mégis el kell ismernünk, hogy a velencei mesterek portréi mellett aligha érdemel figyelmet.

Érdemes megjegyezni, hogy a gótikus portrénak az állítólagos antik akt révén történő – mindenesetre hőn óhajtott – meghaladása, más szóval egy mélyen történeti és biográfiai formának egy tökéletesen ahistorikus forma révén való túllépése, úgy tűnik, szorosan összekapcsolódik a goethei értelemben vett benső önvizsgálat és a művészi vallomás képességének ezzel egyidejű hanyatlásával. A lelki fejlődést egyetlen hamisítatlan reneszánsz ember sem ismeri. A reneszánsz ember képes volt arra, hogy teljes egészében kifelé éljen. Ez volt a quattrocento nagy szerencséje. A Dante „La vita nuová"-ja és Michelangelo szonettjei között eltelt időszakban egyetlen magas színvonalú költői vallomás és önarckép sem született. A nyugati világban a reneszánsz művész és a humanista az egyetlen, kinek számára a magány üres szó csupán. Élete az *udvari* létezés fényében telik. A nyilvánosság színe előtt érez és érzékel, nyoma sincs benne titkos elégedetlenségnek vagy szégyenérzetnek. A nagy, kortárs németalföldi mesterek élete ezzel szemben műveik árnyékában pergett le. S szabad mindehhez hozzátennünk még azt is, hogy a történelmi távolság, a gond, a tartam és a megfontoltság ama másik szimbóluma: *az állam, ennélfogva úgyszintén* eltűnt a reneszánsz látószögéből, Dantétól kezdve egészen Michelangelóig? Az „állhatatlan" Firenzében, amelyet valamennyi nagy fia kíméletlenül pellengérre állított, s melynek a politikai formák kialakítására való képtelensége – más nyugati államformákhoz mérve -a groteszk határait súrolja, ott tehát, ahol az antigótikus − vagyis, erről az oldalról nézve, *antidinasztikus* – szellem eleven hatást fejtett ki a művészetben és a nyilvánosságban; nos, ebben a Firenzében az állam – a Mediciek, Sforzák, Borgiák, Malatesták és gátlástalan republikánusok alakjában – valódi hellén nyomorúságnak adott helyet. A portré mellett a kifinomult diplomácia s a politikai tartósságra irányuló akarat csak ott

alakult ki, ahol a déli zene otthon érezte magát, ahol a gótika és a barokk Giovanni Bellini olajfestészetében talált egymásra, s ahol a reneszánsz legfeljebb ha az alkalmi mükedvelés tárgya volt; ez a hely pedig – Velence.

14

A reneszánsz dacból született; ezért hiányzik formaalkotó ösztönéből a mélység, az átfogó jelleg és a bizonyosság. Ez az egyetlen olyan korszak, amely az elméletben következetesebb volt, mint az alkotásokban; s egyetlen volt abban a tekintetben is – szöges ellentétben a gótikával és a barokkal –, hogy az elméletileg megfogalmazott Akarás előtte járt a Lehetőnek, és elég gyakran fölébe is kerekedett annak. Az a kényszerű csoportosítás azonban, amely az egyes művészeteket az antikizáló szobrászat köré vonta, nem volt képes arra, hogy ezeket lényegük legvégső gyökerét érintően megváltoztassa; erejéből csak annyira futotta, hogy elszegényítetté azok belső lehetőségeit. Közepes képességű tehetségek számára a reneszánsz nyújtotta téma épp elegendő volt, sőt egyenesen kapóra jött, mert felfogása világos volt. Ezért érezzük hiányát annak a minden erőt meghaladó, illetve a formátlan problémákkal való gótikus küzdelemnek, ami a rajnai és a németalföldi iskolákat jellemzi. A félrevezető könnyedség és világosság alapja nem utolsósorban az, hogy a mélyebb ellenállást egy túlságosan is egyszerű szabály segítségével kerülik ki. Ha olyan emberek születtek volna e toszkán formavilág területén, akikre jellemző a memlingi bensőségesség és a grünewaldi erő, az végzetessé vált volna. A bennük szunnyadó erőket nem e formavilágban s ezen keresztül, hanem csak ennek ellenére tudták volna kibontakoztatni. Hajlamosak vagyunk arra, hogy túlbecsüljük a reneszánsz festőkben rejlő emberi összetevőt, csak azért, mert a formában semmiféle fogyatékosságot nem fedezünk fel. A gótikában és a barokkban azonban kivételes nagyságú művész csak akkor tudta küldetését teljesíteni, ha elmélyítette és tökéletesítette nyelvét; a reneszánszban viszont szét kellett zúznia azt. S ez a helyzet Leonardo, Raffaello és Michelangelo esetében, akik Itáliában Dante óta az egyedüli, valóban kivételes személyiségek. Hát nem különös, hogy a gótika mesterei – akik nem voltak többek, mint művészetük hallgatag munkásai, s mégis e konvenció szolgálatában és saját korlátaikon belül megvalósították a lehető legnagyobb dolgot –, valamint az 1600 körüli, szintén csak munkásként számba jövő velenceiek és hollandok között ott van ez a három ember, akik nemcsak festők, nemcsak szobrászok voltak, hanem egyúttal gondolkodók is, éspedig kényszer szülte gondolkodók, akik a művészi kifejezés valamennyi lehetséges módján kívül még ezernyi más dologgal is foglalkoztak, örök nyugtalanság és elégedetlenség lázában égve, hogy

tisztába jöjjenek létük lényegével és céljával − melyet ezek szerint nem találtak meg a reneszánsz lelki előfeltételei közepette? E három nagyság megpróbálta − mindegyik a maga módján és saját, tragikus tévútját követve –, hogy valóra váltsa a Mediciek elméletének értelmében vett antik eszményt, s az álmot mindegyikük más-más oldalról, de szétfoszlatta; Raffaello a nagy vonal, Leonardo a sík, Michelangelo pedig a test felől. A tévútra vitt lélek bennük tér vissza fausti kiindulópontjához. Ok a mértéket *akarták* a viszony, a rajzot a levegő-és fényhatás, valamint az eukleidészi testet a tiszta tér helyett. Akkoriban azonban eukleidészi-statikus szobrászat nem alakult ki; ez csak egyszer volt lehetséges: Athénban. Náluk egyfolytában valamilyen titokzatos zene szól. Valamennyi alakjuk csupa mozgás, a mozgás iránya pedig a messzeség s a mélység. Ők nem Pheidiasz, hanem Palestrina felé tartanak, mint ahogy nem a római romok, hanem a székesegyházak halk zenéje az, amiből kiemelkednek. Raffaello a firenzei freskót foszlatta semmivé, Michelangelo a szobrot, s Leonardo már Rembrandt és Bach művészetéről álmodozott. Minél komolyabban vesszük azt a feladatot, hogy megvalósítsuk e kor eszményét, az annál megragadhatatlanabbá válik.

A gótika és a barokk ennélfogva olyasvalami, ami *van;* a reneszánsz viszont eszmény marad, amely egy kor akarása fölött lebeg, elérhetetlenül, ahogy általában az eszmények. Giotto *valójában* gótikus, amiképp Tiziano *ténylegesen* barokk művész; Michelangelo reneszánsz művész *akart* lenni, de nem sikerült azzá lennie. Hogy ellentét feszült a vágy és a beteljesülés között, már az is bizonyítja, hogy − a szobrászatában rejlő minden becsvágya ellenére – a mérleg nyelve az ő esetében vitathatatlanul a festészet felé billen, melyben rejtve már az Észak téries-perspektivikus előfeltevései is megtalálhatók. A szép mértéket, a végleg ti átázott szabályt – vagyis a szántszándékkal akart antik elemet – már 1520 körül ridegnek és formálisnak érezték. Michelangelo és vele együtt mások is azon a véleményen voltak, hogy a Palazzo Farnesén elhelyezett koszorúpárkányzata, mellyel – reneszánsz szempontból nézve – tönkretette Sangallo homlokzatát, messze túlmutat a görögök és a rómaiak teljesítményén.

Ahogy Petrarca volt az első firenzei, úgy Michelangelo amaz utolsó, aki szenvedélyes érzelmeket táplált az antikvitás iránt; de az utóbbi esetében már nemcsak erről van szó. Fra Angelico finom szelídséget és csendes beletörődést árasztó, tűnődő ferences kereszténysége – melynek az érett

reneszánsz alkotások délies letisztultsága sokkal többet köszönhet, mint ahogy azt hinni szokták[176] – immáron a végét járta. A súlyos, mozgalmas, fényűző ellenreformáció fenséges szelleme már éledezőben van Michelangelo munkáin. Van valami, amit akkortájt „antik" elemnek neveztek, s ami nem volt több, mint a keresztény-germán világérzés nemes formája; a kedvelt firenzei motívum: a boltív és az oszlop összekapcsolásának szíriai eredetéről már esett szó. Hasonlítsuk össze azonban a XV. század pszeudokorinthoszi oszlopfőit az akkor ismert római romok oszlopfőivel! Egyedül Michelangelo volt az, aki ezen a ponton nem tűrt el semmiféle félmegoldást. Ő világosságot akart; a forma kérdése számára vallási kérdés volt. Nála (és csakis nála) e ponton a „mindent vagy semmit" kérdéséről volt szó. Ezzel magyarázható az a magányos és rettenetes küzdelem, amit ez a végtelenül boldogtalan ember folytatott a mi művészetünk keretein belül; innen formáinak töredékes, gyötrelmes, kielégíthetetlen, *terribile* mivolta, amely kortársait oly aggodalommal töltötte el. Lényének egyik része az antikvitás − s ennélfogva a szobrászat – felé vonzotta. Tudjuk, hogy milyen hatást gyakorolt rá az épp akkoriban megtalált Laokoón-csoport. Nála becsületesebb módon senki sem kísérelte meg azt, hogy a véső művészete révén találjon utat egy rég betemetett világhoz. Mindaz, amit alkotott, ebben az *egyedül őáltala* képviselt értelemben véve volt plasztikus. „A világ, a nagy Pán alakjában ábrázolva" – ez az, amit Goethe meg akart valósítani a „Faust" második részében, Heléna színre léptetésekor; az apollóni világ a maga hatalmas, érzéki és testi jelenvalóságában; nos, e világot – az összes rendelkezésére álló erővel – rajta kívül senki nem akarta művészi létében oly hévvel megidézni és fogva tartani, mint ő, midőn a Sixtus-kápolna mennyezetét festette. A freskó valamennyi eszközét – a nagy kontúrokat, a roppant felületeket, a meztelen alakok nyomasztó közelségét, a színek anyagszerűségét – legutoljára itt feszíti a legvégsőkig, mégpedig azért, hogy a benne lakozó pogányságot – a szó eminensen reneszánsz értelmében vett pogányságot – felszabadítsa. Második lelke viszont, amely Dante gótikus-keresztény lelkületét s a tágas terek zenéjét visszhangozza, s mely a vázlat metafizikai elrendezésében elég világosan szól hozzánk, ellenállást tanúsított.

Utolsóként ő tett kísérletet arra – s mindezt makacs következetességgel, újból és újból –, hogy személyiségének minden gazdagságát az eukleidészi anyagba, a márvány nyelvébe sűrítse, amely azonban megszűnt szolgálni neki; ő ugyanis másként viszonyult a kőhöz, mint ahogy egy görög ember.

Hisz a kivésett szobor már létezésének jellege folytán ellentmond egy olyan világérzésnek, amely a műalkotásokban csak *keresni,* nem pedig *birtokolni* akar valamit. Pheidiasz számára a márvány az a kozmikus anyag, amely vágyakozik a forma után. A Pügmalión-legenda felfedi ezen apollóni művészet teljes lényegét. Michelangelo számára viszont a márvány − ellenség, melyet le kell győzni, börtön, melyből az eszmét ki kell szabadítani, úgy, ahogy Siegfried Brünhildát szabadította ki. Tudjuk, hogy milyen szenvedélyesen esett neki a nyers kőtömbnek. Nem úgy közeledett feléje, hogy a megformálni szándékozott alakot majd' minden oldalról tekintetbe veszi; ő úgy hatolt be a kőbe, mint valamely térbe, s úgy alkotta meg a szoboralakot, hogy – kezdve a frontális oldallal – a kőtömbről rétegesen távolította el a felesleges anyagot, s ekképp jutott mind mélyebbre, miközben a végtagok lassan emelkedtek ki a kőtömegből. Ennél világosabban nem lehet kifejezni a már létrejöttől, a haláltól való világszorongást, melyet a mozgó forma révén próbálunk megigézni. Nincs még egy nyugati művész, aki ennyire bensőséges s egyszersmind ennyire erőszakos módon viszonyulna a kőhöz, mint a halál szimbólumához, az ellenséges elvhez; démonikus természete újból és újból diadalmaskodni akart a kő felett, akár úgy, hogy szobrokat faragott ki, akár pedig úgy, hogy hatalmas épületeket emelt belőle.[177] Ő korának egyetlen olyan szobrásza, akinél *csakis* a márvány jöhetett szóba. A bronzöntvény épp ezért maradt tőle idegen, az a bronzöntvény, amely lehetővé tette, hogy bizonyos mértékig kiegyezzenek a festészeti tendenciákkal, és ezáltal sokkal közelebb állt a többi reneszánsz művészhez, illetve a szelídebb görögökhöz.

Az antik szobrász azonban a kőben egy pillanatnyi testtartást fejezett ki; erre a fausti ember egyáltalán nem képes. Ahogy a szerelemben elsősorban nem a férfi és a nő egyesülésének érzéki aktusát látja, hanem Dante nagy szerelmét s ezen túlmenően a gondoskodó anya eszméjét, itt szinte hasonló a helyzet. Michelangelo erotikája – éppúgy, mint Beethovené – oly mértékben más, mint az antik erotika, amennyire csak lehet; az örökkévalóság és a messzeség, nem pedig az érzékek és a tovaszálló pillanat égisze alatt állt. Michelangelo aktábrázolásain – a hellén bálvány előtt hozott megannyi áldozaton – a lélek tagadja és elnyomja a látható formát. Végtelenséget akar az egyik, mértéket és szabályt a másik; az előbbi a múltat és a jövőt akarja összekapcsolni, az utóbbi pedig a jelenbe szeretne bezárkózni. Az antik szem a plasztikus formát szinte felissza; Michelangelo azonban lelki szemeivel látott és túljutott a közvetlen érzékelhetőség

előtérnyelvezetén. Végül pedig oda jutott, hogy megsemmisítette e művészet előfeltételeit. Eljutott arra a pontra, hogy a márvány már nem elégítette ki formaakarását. Michelangelo már nem szobrász: építésszé válik. Hajlottabb korában, amikor már csak kimunkálatlan töredékek kerültek ki a keze alól, mint pl. a „Madonna Rondanini", s a figurát már alig véste ki a nyers kőtömbből, megmutatkoztak művészetének zenei tendenciái. A kontrapunktikus formára irányuló akaratát végül már nem tudta korlátok közé szorítani – s tele elégedetlenséggel azon művészet iránt, melyre tulajdonképpen egész életét pazarolta – örökké kielégítetlen önkifejezési igénye szétzúzta a reneszánsz építészeti kánonját, s létrehozta a római barokkot. S ekkor az anyag és a forma viszonyának helyébe az erő és a tömeg küzdelmét állítja. Az oszlopokat kötegekbe fogja össze vagy falmélyedésekbe préseli; az emeleteket roppant falpillérekkel töri át; a homlokzatnak valamiféle hullámzó és kiugró jellege lesz; a mérték meghajol a melódia, a statika pedig a dinamika előtt. Ezzel a fausti zene a többi művészet közül az elsőt már szolgálatába állította.

Michelangelóval lezárul a nyugati szobrászat története. Ami őutána következik, az csupa félreértés és reminiszcencia; törvényes örököse pedig *Palestrina.*

Leonardo más nyelven beszél, mint kortársa. Szelleme a lényegi dolgokat illetően átnyúlt a következő évszázadba, s ellentétben Michelangelóval, aki szívvel-lélekkel ragaszkodott a toszkán formaeszményhez, őt semmi sem kötötte ehhez. Egyedül benne nem volt meg az a becsvágy, hogy akár szobrász, akár pedig építész legyen. Anatómiai tanulmányait – a reneszánsz e különös tévútját, amely így akart a hellén életérzés s a testfelületek reá jellemző kultuszának közelébe férkőzni – már nem a szobrászat végett folytatta, mint Michelangelo; ő már nem *topográfiai* előtér-és felületi anatómiával foglalkozott, hanem *fiziológiával,* mégpedig azért, hogy kifürkéssze a test belső titkait. Michelangelo a látható test nyelvében akarta összesűríteni az emberi létezés egész értelmét; Leonardo vázlatai és tervei ennek az ellenkezőjét mutatják. Sokat csodált *sfumatója* első jele a testi határok elutasításának – a *tér* végett. Innen indul ki az impresszionizmus. Leonardo nem alaposan megtervezett körvonalakkal kezd hozzá a kép megalkotásához, hanem a térbeni-lélekszerű bensővel indít, s a színes szubsztanciát mint valami leheletet helyezi el a kép tulajdonképpeni, testetlen s teljesen leírhatatlan állagában – már ha egyáltalán megteszi ezt, s a képet nem hagyja befejezetlenül. Raffaello festményei „síkokra" esnek

szét, melyekbe jól elrendezett csoportok kerülnek, s az egészet mértéktartó háttér zárja le. Leonardo csak az egyetlen, a tágas s örök teret ismeri, melyben szinte lebegnek alakjai. Az előbbi a kép keretén belül az egyes és közeli dolgok summázatát jeleníti meg, az utóbbi pedig egy metszetet a végtelenből.

Leonardo felfedezte a vérkeringést. Ami viszont e felfedezéshez vezette, az nem reneszánsz érzés. Gondolatmenete valamennyi kortársa közül kiemeli őt. E felfedezéshez sem Michelangelo, sem Raffaello nem jutott volna el, mivel a festőanatómia a részek formáját és helyzetét vette csak figyelembe, nem pedig azok funkcióját. Ez az anatómia, matematikai nyelven szólva, sztereometrikus volt, nem pedig analitikus. Nem találták-e a *holttestek* tanulmányozását elegendőnek ahhoz, hogy megalkossák a nagy festményjeleneteket? Ez viszont azt jelentette, hogy a létrejött javára feláldozták a létrejövést. A holtakat hívták segítségül ahhoz, hogy az antik ἀταραξία-t hozzáférhetővé tegyék az északi formálóerő számára. Leonardo azonban éppúgy az *életet* keresi a testben, mint Rubens, nem pedig a testet önmagában, mint Signorelli. Alapvető a rokonság közte, illetve Kolumbusz ezzel egyidejű felfedezése között; a végtelen győzelme a jelenvaló és kézzelfogható anyagi lehatároltsága felett. Mikor lelte volna kedvét egy görög valaha is ilyen dolgokban? Saját szervezetének bensője éppoly kevéssé érdekelte, mint a Nílus forrásai; létezésének eukleidészi szerkezetét mindkettő kérdésessé tette volna. *A nagy felfedezések tulajdonképpeni kora* viszont a barokk. Már maga a szó is valami merőben an tik vitásellenes élt foglal magában. Az antik ember óvakodott attól, hogy – akár csak gondolatban is – lerántsa a leplet avagy eltávolítsa a testi takarót valamilyen kozmikus dologról; a fausti természetnek viszont épp ez a tulajdonképpeni hajtóereje. Az Újvilág, a vérkeringés és a kopernikuszi világrendszer felfedezése -melyek alapjában véve teljesen ugyanazt jelentik – csaknem egy időben ment végbe, s valamivel korábban következett be a puskapor – vagyis a messze hordó fegyver – és a könyvnyomtatás – azaz a nagy hatósugarú írás – felfedezése.

Leonardo ízig-vérig felfedező volt; ez adja természetének lényegét. Az ecset, a véső, a bonckés, a ceruza és a körző mind ugyanazt jelentette a számára – azt ti., amit Kolumbusznak az iránytű. Ha Raffaello egy éles körvonalakkal megrajzolt vázlatot színekkel tölt meg, akkor minden egyes ecsetvonás a testi jelenséget igenli. Ám figyeljük meg Leonardo vöröskréta-vázlatait és háttereit; minden egyes vonással atmoszferikus titkokat tár fel.

Úgyszintén ő volt az első, aki repülési kísérleteken töprengett. Röpülni, elszakadni a Földtől, beleveszni a tágas világtérbe; ez a legkitüntetettebb mértékben fausti gondolat. Még álmainkat is ez tölti ki. Hát sohasem figyeltek fel arra, hogy a nyugati festészetben a keresztény legenda miképpen változott át e motívum csodálatos felmagasztalásává? Minden megfestett mennybemenetel és pokolraszállás, a felhők feletti lebegés, az angyalok és a szentek üdvözült elragadtatása, az összes földi nehézségtől való elszabadulás hangsúlyos megformálása – mindezek a fausti lelki szárnyalás érzéki képei, s a bizánci stílustól teljességgel idegenek.

15

A reneszánsz freskófestészetének velencei olaj festészetté való átalakulása nem más, mint a *lelki történelem* egy darabja. Itt jelentésük van a legfinomabb és legrejtettebb vonásoknak is. Csaknem valamennyi képen – Masaccio „Adógaras" című festményétől kezdve (Brancacci-kápolna) Piero della Francesca urbinói Federigót és Battistát ábrázoló képének hullámzó hátterén át egészen Perugino „Kulcsátadás" című művéig – tanúi lehetünk annak a küzdelemnek, amit a freskótechnika folytat a benyomuló új formával szemben. Az áttekinthető példák közül szinte az egyetlen a Vatikán stanzáin dolgozó Raffaello festői fejlődése. A firenzei freskó az egyedi dolgokban keresi a valóságot, s az architektonikus kereten belül ezek summázatát adja. Az olajkép – egyre magabiztosabb kifejezőerővel – csak a kiterjedtséget ismeri el egésznek, s minden egyes tárgy csakis ennek megjelenítőjeként jön számba. A fausti világérzés önmaga számára megalkotta az új technikát. A rajzszerű stílust éppúgy elvetette, mint az Oresme korából származó koordináta-geometriát. Az építészeti motívumokhoz kötött lineáris perspektívát tisztán architektonikus perspektívába fordította át, amely lemérhetetlen színkülönbségekkel dolgozik. Az átmenetet azonban megnehezítette és elhomályosította a reneszánsz művészetnek a maga egészében művi helyzete, valamint az antigótikus elv megvalósításának lehetetlensége. Az átmenettel mindegyik művész más módon próbált megbirkózni. Az egyik olajfestéket vitt fel a nedves falra; Leonardo „Utolsó vacsora „-ja ezért esett áldozatul az enyészetnek. Mások táblaképeket festettek úgy, mintha csak freskók volnának; ez a helyzet Michelangelóval. Merész lépések, sejtelmek, kudarcok, lemondások itt is, ott is. A kéz és a lélek, a szem és a munkaeszköz, a művész és a kor által kikövetelt forma közötti küzdelem mindig ugyanaz – ez a harc a szobrászat és a zene harca.

E ponton értjük meg végre Leonardo gigantikus vázlatát, a „Háromkirályok imádásá-"t (Uffizi); ez a reneszánsz legnagyobb festészeti próbálkozása. Hozzá hasonlóról egészen Rembrandtig még csak nem is álmodtak. Túl minden optikai mértéken, mindazon, amit akkoriban a rajz, kontúr, kompozíció és csoport elnevezéseivel illettek, Leonardo az örök tér imádásához akar eljutni, melyben minden testi dolog úgy lebeg, mint a planéták a kopernikuszi rendszerben, mint Bach valamelyik orgonafúgájának hangjai a régi székesegyházak félhomályában; egyszóval a

távolság oly mérvű dinamikájával telített képről van szó, melynek, tekintve a kor technikai lehetőségeit, szükségképpen torzónak kellett maradnia.

Raffaello a „Sixtusi Madonná”-ban összegzi az egész reneszánszt; ez a körvonal segítségével történik, amely magába gyűjti a mű egész tartalmát. Ez a vonal a nyugati művészet *utolsó nagy vonala.* Roppant bensőségessége, amely a konvencióval szembeni rejtett ellentétét a legvégsőkig feszíti, Raffaellót a reneszánsz legkevésbé megértett művészévé teszi. Nem küszködött problémákkal; sejtelme sem volt azokról. Ám a művészetet elvitte a problémáknak ama küszöbéig, ahol a döntést már nem lehetett megkerülni. Akkor távozott, midőn saját formavilágán *belül* a legvégsőt juttatta tökélyre. A sokaság számára laposnak tűnik; sohasem fognak ráérezni arra, hogy vázlatain voltaképpen mi is megy végbe. De észrevettük-e már valaha is azokat a reggeli felhőcskéket, melyek – mintegy gyermekfejekké változva -körbeveszik a kiemelkedő alakot? A meg nem születettek raja az, kiket a Madonna hív életre. E fényes felhők ugyanezt és értelmet hordozva jelennek meg a „Faust” második részének misztikus zárójelenetében is. A reneszánsz érzésvilág benső meghaladását e ponton épp az elutasító jelleg, a szó legszebb értelmében vett népszerűtlenség foglalja magában. Peruginót első pillantásra megértjük; Raffaello esetében csak hisszük azt, hogy értjük. Jóllehet először épp a vonal, a rajzszerű jelleg az, ami antik irányultságot sejtet, mégis a vonal az, ami térben lebegő, földöntúli s Beethovenre emlékeztető. Raffaello e művében mindenki másnál zárkózottabb, még Michelangelónál is sokkal inkább az, kinek akarata munkáinak töredékes jellege révén válik világossá. Az anyagszerű körvonalat Fra Bartolommeo még annak teljes nyomatékában ábrázolta; a körvonal teljes mértékben előtér, s értelme kimerül a testek lehatárolásában, Raffaellónál viszont hallgatásba burkolózik, várakozik, elrejtőzik, és – a legvégső feszültség állapotában – már közvetlenül azon a ponton van, hogy feloldódjék a végtelenben, a térben, a zenében.

Leonardo a határ túloldalán áll. A „Háromkirályok imádásá”-nak vázlata már *maga* zene. Mély értelmű az a körülmény, hogy e művében – csakúgy, mint a „Szent Jeromos” című alkotásában – megállt a barna alapozásnál, a „rembrandti stádiumnál”, a következő évszázad atmoszferikus barnájánál. Számára a kép, ebben az állapotban, a legmesszebbmenőkig beteljesíti és kifejezi a művészi szándékot. Minden további, a színfelvitel irányába tett lépés – melynek szellemét akkoriban még a freskóstílus metafizikai feltevései tartották uralmuk alatt – már a vázlat lelkét tette volna tönkre.

Épp azért tartott a „kész festő” freskószerűségétől – amely a kép eszméjét szükségképpen ellaposította volna –, mert az olajfestészet szimbolikáját annak teljes mélységében és előre megérezte. E festmény kapcsán folytatott előtanulmányai bizonyítják, hogy milyen közeli viszonyba került a rembrandti stílusú *rézkarccal,* egy, a kontrapunkt hazájából származó művészettel, amely Firenzében még ismeretlen volt. Azt, amit itt keresett, csak a firenzei konvenciótól mentes velenceiek valósították meg; olyan színvilágot, amely nem a dolgok, hanem a tér szolgálatában áll.

Leonardo – próbálkozások végtelen sora után – ugyanezen okból hagyta befejezetlenül a Krisztus-fejet „Az utolsó vacsorá”-n. E korszak embere még egy olyan portré befogadására sem volt érett, mely Rembrandt nagy felfogásának szellemében, élénk ecsetvonásokból, fényekből és hangokból összeállított lélektörténetet ábrázolt. Egyedül Leonardóban lakozott elegendő nagyság ahhoz, hogy e korlátokat sorsként élje át. Mások csak a fejet akarták volna megfesteni, mégpedig úgy, ahogy számukra azt az iskola előírta. Leonardo azonban – aki itt elsőként a *kezekre* is hangsúlyt helyezett, éspedig olyan fiziognómiai tökéllyel, melyet később olykor-olykor elértek, ám meg sohasem haladtak − ennél végtelenül többet akart. Lelke a távoli jövőbe veszett bele, emberi mivolta, szeme s keze azonban kora szellemének engedelmeskedett. Bizonyosra vehető, hogy – végzetes módon – a három nagy közül ő volt a legszabadabb. Mindabból, amivel Michelangelo roppant természete hiába kelt birokra, őt sok minden már egyáltalán meg sem érintette. Otthonosan mozgott a kémia, a geometriai analízis, a fiziológia – Goethéhez hasonló „eleven természete” volt neki is – és a messze hordó fegyverek technikájának kérdéseiben. Dürernél mélyebben, Tizianónál merészebben s bármelyik kortársánál sokkal átfogóbb módon ő lett a *tulajdonképpeni töredékes* művész,[178] de más okból adódóan, mint Michelangelo, a megkésett szobrász, s ellentétben Goethével, aki már mindazt elérte és befejezte, ami „Az utolsó vacsora” megalkotója számára elérhetetlen maradt. Michelangelo egy elhalt formavilágot akart még egyszer – szinte erőszakosan -életre kelteni, Leonardo valami újat érzett a jövőben, Goethe pedig sejtette, hogy több nem lesz. A fausti művészet három érett évszázada közöttük húzódik.

16

Még hátravan az, hogy fő vonalakban nyomon kövessük a nyugati művészet végső beteljesedését. Minden történelem legbensőbb szükségszerűsége munkálkodik itt. Megtanultuk, hogy a művészeteket ősjelenségekként fogjuk fel. Már nem a szó fizikai értelmében vett okokat és okozatokat keresünk, hogy fejlődésükbe összefüggést vigyünk. Visszaállítottuk jogaiba *egy művészet sorsának* fogalmát. Végül a művészeteket *organizmusokként* ismertük meg, melyek meghatározott helyet foglalnak el valamely kultúra nagyobb szervezetében; megszületnek, megérnek, megöregszenek és *mindörökre* meghalnak.

A nyugati lélek a reneszánsz – az utolsó eltévelyedés − lezárulásával nagykorúvá lett, erőinek és lehetőségeinek világos tudatára ébredt. *Kiválasztotta* a neki megfelelő művészeteket. Egy késői kor – a barokk éppúgy, mint az ión korszak – tudja, hogy valamely művészet formanyelvének mit kell jelentenie. Eddig filozófiai vallás volt, s most vallásos filozófiává változik. Városi és világi lesz. A névtelen iskolák helyébe nagy mesterek lépnek. Szemünk előtt valamennyi kultúra csúcsán *nagy művészetek kitűnő csoportjának* színjátéka bontakozik ki; e csoportok jól elrendezettek, s az alapul szolgáló ősszimbólum révén egységgé kapcsolódnak össze. Az *apollóni csoport* fókuszában – melyhez a vázafestészet, a freskó, a relief, az oszloprendek építészete, az attikai dráma és a tánc tartozik – a meztelen testet megformáló szobrászat áll. *A fausti* csoport a tiszta térbeli végtelenség eszményét követve formálódik meg. Középpontjában: a hangszeres zene. Ebből kiindulva finom szálak futnak valamennyi szellemi formanyelv felé, s az infinitezimális matematikát, a dinamikus fizikát, a jezsuita rend propagandáját és a felvilágosodás híres jelszavának dinamikáját, a modern géptechnikát, a hitelrendszert és a dinasztikus-diplomáciai államszervezetet a lelki kifejezés roppant totalitásává szövik egybe. S kezdve a katedrálisok benső ritmusával s befejezve Wagner „Trisztán”-jával és „Parsifal”-jával, a végtelen tér művészi birtokbavétele 1550 táján éri el végső tökélyre jutott megformálódását. A szobrászat Michelangelóval épp akkoriban hal el Rómában, amikor a síkmértan, amely addig uralta a matematikát, annak lényegtelen részévé válik. Az északi infinitezimális számítás egyszerre indul fejlődésnek testvéreivel, Zarlino harmóniatanával és kontrapunktelméletével (1558), valamint a *basso continuo* hasonlóképpen

Velencéből kiinduló módszerével − mindkettő a hangtér egyfajta perspektíváját és analízisét nyújtja.

Az olajfestészet és a hangszeres zene, a tér művészetei, megkezdik uralkodásukat. *Következésképpen* az antikvitásban az anyagi-eukleidészi művészetek – a szigorúan síkszerű freskó és a szabadon álló szobor – azok, melyek az ennek megfelelő időszakban, 600 körül, kerülnek előtérbe. Mégpedig úgy, hogy *először* a két festészeti forma érik be, mivel formanyelvük mértéktartóbb és könnyebben elsajátítható. Az olajfestészethez éppoly vitathatatlanul tartozik hozzá az 1550-1650 közötti időszak, mint ahogy a freskóhoz és a vázaképhez a VI. század. A tér és a test szimbolikája, melyet itt a *perspektíva,* amott pedig az *arany* művészi eszközével fejeznek ki, a festmény közvetlen nyelvében csak utalásszerűén jelenik meg. Ezek a művészetek – melyek csak arra képesek, hogy a képfelületen imitálják a nekik megfelelő ősszimbólumot, vagyis a kiterjedtnek a lehetőségeit – jól tudták ugyan jellemezni és felidézni az antik és a nyugati eszményt, végső tökélyre juttatni azonban nem tudták. A késői kor által befutott úton úgy jelennek meg, mint a végső csúcsot megelőző fokozatok. Minél inkább közeledik a nagy stílus önnön végső beteljesedéséhez, annál erősebb lesz a késztetés olyan ornamentális nyelvre, amely a szimbolikát kérlelhetetlen világossággal fejezi ki. A festészet ehhez már kevés volt. A magasabb rendű művészetek csoportja tovább egyszerűsödött. Az olajfestészet 1670 körül érkezett el lehetőségeinek végső határaihoz, éppen akkortájt, amikor Newton és Leibniz felfedezte a differenciálszámítást. Az utolsó jelentős mesterek egymás után haltak meg: Velázquez (1660), Poussin (1665), Frans Hals (1666), Rembrandt (1669), Vermeer (1675), Murillo, Ruysdael és Lorrain (1682). Ahhoz, hogy a hanyatlást, valamely művészet *végét* érzékeltessük, elegendő, ha csak a néhány jelentősebb utód nevét – Watteau, Hogarth, Tiepolo – említjük meg. Épp ebben az időben merültek ki a *piktorikus zene* nagy formáinak végső tartalékai is; Heinrich Schütz (1672), Carissimi (1674) és Purcell (1695) halálával a kantáta utolsó mesterei is eltávoztak; arról a zenei műfajról van szó, amely a vokális és instrumentális hangok kromatikus játékán keresztül valódi festményeket vázolt fel, a bájos tájképektől kezdve a legendákból ismert fenséges színhelyekig. Lullyvel (1687) kimerülnek Monteverdi heroikus barokk operáinak belső lehetőségei, de ugyanez érvényes a zenekarra, orgonára és vonóstrióra írt óklasszikus szonáta formáira is, melyek fúgastílusban hasonló módon képszerű témákat dolgoznak fel. A

végső beérés formái lépnek előtérbe, a concerto grosso, a szvit és a szólóhangszerekre írt háromtételes szonáta. A zene megszabadul az emberi hang csengésében benne rejlő testiség végső maradékától, s abszolúttá válik. A téma elveszíti képszerű jellegét, s pregnáns *funkcióvá* változik, melynek léte maga a fejlődés; Bach fúgastílusa csak végtelen differenciálásként és integrálásként jellemezhető. A tiszta zene festészet fölötti győzelmének határkövei: Heinrich Schütz késő öregkori passiói, melyekben az új formanyelv feltűnik a látóhatáron, aztán Dall'Abaco és Corelli szonátái, Händel oratóriumai és Bach barokk polifóniája. Ettől kezdve ez a zene *a* fausti művészet, s Watteau festő Couperinnek, Tiepolo pedig festő Händelnek nevezhető.

Ugyanez a fordulat az antikvitásban 460 táján megy végbe, midőn az utolsó nagy freskófestő, Polügnótosz a fennkölt stílus örökségét Polükleitoszra – s ezzel a szabad körplasztikára – testálja. Addig a tiszta síkművészet formanyelve a szobrot is uralma alatt tartotta, még Polükleitosz kortársai – Mürón és az olümpiai oromzat mesterei – idején is. Ahogy a freskófestészet szüntelenül továbbfejlesztette a *színekkel telített és belső rajzzal felvázolt sziluett* formavilágát, melynek során már alig volt némi különbség a befestett relief és a síkkép között, hasonlóképpen a szobrász számára is a szemlélő előtt megjelenő frontális *körvonal* jelenti az ethosz – vagyis az erkölcsi típus – tulajdonképpeni szimbólumát, melyet a szoboralaknak kell megjelenítenie. Egy templom orommezeje – *kép,* s a kellő távolságból szemlélve éppen úgy néz ki, mint a kortárs vörös alakos stílus vázaképei. Polükleitosz nemzedékével a monumentális falfestészet átadja helyét a tempera-vagy viaszszíntechnikát használó táblaképnek; ám ez azt jelenti, hogy a nagy stílus többé már nem e művészeti ág sajátja. Apollodórosz árnyképfestészetében ott munkál az a becsvágy, hogy a figurák *körmodellje* révén – mivel itt egyáltalában nem atmoszferikus árnyékról van szó – a szobrásszal keljen versenyre; Zeuxiszról pedig Arisztotelész kifejezetten azt állítja, hogy alkotásai híján vannak az ethosznak. Ez az, ami e szellemdús és szeretetre méltó festészetet egy sorba állítja a mi XVIII. századi festészetünkkel. *Mindkettőből* hiányzik a belső nagyság, s − nyelvezetük virtuozitása révén – mindkettő azt az egyetlen és végső művészetet követi, melyet a magas szintű ornamentika képvisel. Polükleitosz és Pheidiasz ezért állítható párhuzamba Bachhal és Händellel; míg az utóbbiak a szigorú zenei tételt megszabadítják a festői kivitelezés

módszereitől, addig az előbbiek a szobrot végérvényesen kivonják a reliefszerűség befolyása alól.

E zenével és e szobrászattal a két kultúra elérte célját. Lehetségessé vált egy matematikai szabatosságú tiszta szimbolika; ezt jelenti a „Kánon", Polükleitosznak az emberi test arányairól szóló írása s párja, „A fúga művészete" és a „Jól hangolt zongora" „kortársától", Bachtól. A tiszta forma világosságát és intenzitását illetően ez a két művészet nyújtja a legtöbbet és a legvégsőt. Hasonlítsuk csak össze az attikai szobrok testével a fausti hangszeres zene hangtestét, ezen belül a vonósokét, s vegyük még ide a fúvós hangszereknek azt a hangtestét is, melyek Bachnál egységként hatnak. Hasonlítsuk össze, hogy mit nevezett *figurának* Haydn és mit Praxitelész – egy ritmikus motívumot a hangok szövedékében vagy egy atléta alakját; ez olyan elnevezés, melyet a matematikából vettek át, s elárulja, hogy ez a most végre elért cél nem egyéb, mint a művészi és a matematikai szellem egyesülése, mivel a végtelen analízise és az euklideszi geometria feladatát és számnyelvének végső értelmét teljes világossággal a zenével és a szobrászattal egyidejűleg fogta fel. A szép matematikáját és a matematika szépségét többé már nem lehet elválasztani egymástól. A hangok végtelen tere s a teljesen szabadon álló márvány-vagy bronztest a kiterjedt közvetlen interpretációja. A számhoz viszonyként, illetve mértékként tartoznak. A freskón, éppúgy, mint az olajfestményen – az arány és a perspektíva törvényeiben – a matematikával kapcsolatban csak *utalásokat* lehet találni. E két legvégső és legszigorúbb művészet viszont – ti. a szobrászat és a zene – *maga* matematika. E csúcson a fausti s éppúgy az apollóni művészet a maga végső tökéletességében jelenik meg.

A freskó-és az olajfestészet lezárulásával indul az a sor, melyben sűrű egymásutánban ott találjuk az abszolút szobrászat és a zene nagy mestereit. Polükleitoszt Pheidiasz, Paioniosz, Alkamenész, Szkopasz, Praxitelész és Lüszipposz követi, Bachot és Händelt pedig Gluck, Stamitz, Bach fiai, Haydn, Mozart és Beethoven. Hol káprázatos, napjainkban már régen feledésbe merült hangszerek sokasága tűnik fel – bemutatva a nyugati felfedező és feltaláló szellem egész csodavilágát –, hogy mindig új hangzásokat és hangszíneket állítsanak a kifejezés szolgálatába, és így gazdagítsák azt, hol pedig a legszigorúbb felépítésű nagy, ünnepélyes, tetszetős, könnyed, gunyoros, derűs s zokogva fel-felcsukló formák gazdagsága, melyeket ma már senki sem ért meg; akkoriban – elsősorban a XVIII. századi Németországban – valódi *zenei kultúra* alakult ki, amely az

egész életet áthatotta és betöltötte; e zenei kultúra tipikus alakja Hoffmann Kreisler karmestere; a mi számunkra mindennek már az emléke is csak alig-alig maradt meg.

Végül, a XVIII. századdal elhal az építészet is. Feloldódik, mintegy megfullad a rokokó zenéjében. Mindaz, amit a nyugati építőművészet e késői, nagyszerű és törékeny hajtásában bíráltak – mégpedig azért, mert ennek a fúga szelleméből való megszületését nem értették meg –, vagyis mindaz, ami mértéktelen, formátlan, lebegő, hullámzó és csillogó, s megsemmisítése a szemhez szóló síknak és tagolásnak – nos, mindez a hangok és a dallamok győzelme a vonalak és a falak fölött, a tiszta tér és az abszolút létrejövés diadala az anyag és a létrejött felett. Nincsenek már épülettestek; vagyis ezek az apátságok, kastélyok, templomok a hullámzó homlokzatokkal, kapuzatokkal, kagylószerű berakásokkal díszített udvarokkal, hatalmas lépcsőházakkal, galériákkal, termekkel s apró szobákkal már nem épületek, hanem kővé vált szonáták, menüettek, madrigálok és prelúdiumok; mindez nem más, mint stukkóban, márványban, elefántcsontban és nemesfában felcsendülő kamarazene, a csigavonalak és pajzsdíszek kantilénái, külső lépcsőzetek és tetőgerincek kadenciái. A drezdai Zwinger az egész világépítészet legtökéletesebb zenedarabja; díszítményei egy régi, nemes hegedű hangjához hasonlatosak, olyanok, akár egy kis zenekarra írt *allegro fugitivo.*

Ezen évszázad nagy muzsikusait s *ennélfogva* a nagy építészeket *is* – olyanokat, mint pl. Pöppelmann, Schlüter, Bahr, Neumann, Fischer von Erlach, Dientzenhofer – Németország produkálta. Az olaj festészetben nem játszik semmilyen szerepet, a hangszeres zenében viszont meghatározó.

17

Egy szó, amely Manet korában jött divatba – s először éppúgy gúnynévként, mint a barokk és a rokokó – nagyon szerencsésen foglalja össze a fausti művészetkifejezés sajátosságát, úgy, ahogy az az olajfestészet előfeltételeiből fokozatosan kifejlődött. Impresszionizmusról beszélünk anélkül, hogy sejtelmünk volna a fogalom terjedelméről s mélyebb értelméről, valamint arról, hogy milyen módon kellett is volna azt felfogni. Az impresszionizmust egy olyan művészet késői másodvirágzásából vezetjük le, amely teljes egészében hozzá tartozik. De mit is jelent valójában a „benyomás" utánzása? Kétségtelenül valami merőben nyugati dolgot, olyasvalamit, ami a barokk eszméjével, sőt már magával a gótikus építészet tudattalan céljaival van rokonságban, viszont éles ellentétben áll a reneszánsz szándékokkal. Vajon nem az éberlét ama – legbensőbb szükségszerűségtől áthatott-tendenciáját jelenti-e, hogy legmagasabb rendű és feltétlen valóságként a tiszta, végtelen teret koncipiáljuk, s az „ebben" lévő összes érzéki alakzatot csak másodrangú és feltételezett dologként érzékeljük? Vajon nem olyan irányzatot jelente, amely művészi alkotásokban jelenhet meg, ám ezernyi más lehetőséget ismer ahhoz, hogy megnyilvánuljon? *„A tér* a szemlélet *α priori* formája" – szól Kant formulája; vajon nem hangzik ez úgy, mint e mozgalom programja, amely épp Leonardo val kezdődik? Az impresszionizmus ellentettje az eukleidészi világérzésnek. A szobrászat nyelvezetétől igyekszik olyan távol kerülni, amennyire csak lehetséges, és megpróbál közeledni a zenei nyelvhez. Nem engedi, hogy a megvilágított, illetve a fényt visszaverő dolgok azért gyakoroljanak ránk hatást, mert ott vannak, hanem azt akarja, hogy úgy tegyék ezt, mintha „önmagukban" *nem* volnának ott. A dolgok nem is testek, hanem fényellenállások a térben, melyeknek látszólagos sűrűségét az ecsetvonás leplezi le. Amit felfogunk és visszaadunk, az pusztán ilyen ellenállások keltette *benyomás,* melyeket hallgatólagosan úgy érzékelünk, mint egy „túlnani" (transzcendens) kiterjedtség puszta funkcióit. A testeken lelki szemeinkkel hatolunk át, megtörjük anyagi határaik varázsát, s feláldozzuk őket a tér fensége előtt. S e benyomás során -illetve ezzel együtt – érezzük az érzéki elem végtelen *mozgalmasságát,* amely a legélesebb ellentétben áll a freskó szoborszerű ataraxiájával. Ezért nem beszélhetünk semmiféle hellén impresszionizmusról, s ezért van az, hogy az antik szobrászat az a művészet, amely az impresszionizmust eleve kizárja.

Az impresszionizmus: egy világérzés átfogó kifejeződése, s érthető, ha késői kultúránk egész fiziognómiájára hatást gyakorol. Létezik impresszionisztikus matematika, amely szándékosan és határozottan lépi át az optikai határokat; ez az analízis Newton és Leibniz óta. Ide tartoznak a számtestek vizionárius alakzatai, a halmazok, a transzformációs csoportok és a többdimenziós geometriák. Létezik impresszionisztikus fizika, amely testek helyett tömegpontok rendszerét „látja", vagyis olyan egységeket, melyek változó efficiensek állandó viszonyának tűnnek csupán. Létezik impresszionista etika, tragédia és logika, s a pietizmus óta impresszionista kereszténységről is beszélhetünk.

Festői és zenei szempontból arról a művészetről van szó, amely néhány vonás, folt vagy hang segítségével hozza létre a tartalmában kimeríthetetlen képet, egy mikrokozmoszt a fausti ember látása és hallása számára; más szóval arról, hogy művészileg köti meg a végtelen tér valóságát olyan igencsak illanékony és szinte testetlen utalás révén, mely valami tárgyszerűségben lelhető fel, s bizonyos értelemben kényszeríti arra, hogy az jelenségformát öltsön. Ez a mozdulatlan mozgásba hozásának művészete; sehol másutt nem vették a bátorságot ahhoz, hogy ezt létrehozzák. A páratelt anyag – kezdve Tiziano öregkori műveitől egészen Corot-ig és Menzelig – ott remeg és ott hömpölyög az ecsetvonások, a tört színek és fények titokzatos hatásában. S – ellentétben a tulajdonképpeni melódiával – ugyanez a törekvés található meg a barokk zene „témájában" is, ami egy, a harmónia, az instrumentális hangszín, a ritmus és az ütem minden vonzerejét felhasználó hangalakzat; ez – elindulva a Tiziano korára jellemző imitatív tétel motívumokkal átszőtt munkájától – egészen Wagner vezérmotívumáig fejlődik, s egész érzéses élményvilágot foglal magában. A német zene csúcspontján e művészet beszüremkedik annak a német nyelvnek a lírai költészetébe is – a franciában ez lehetetlen –, amely Goethe „Ős-Faust"-ja s Hölderlin utolsó költeményei óta miniatűr – olykor mindössze néhány sorból álló – remekművek egész sorát hívta életre, melyeket még figyelemre sem méltattak, nemhogy összegyűjtöttek volna. Az impresszionizmus a legkifinomultabb művészi felfedezések módszere. Kicsiben és miniatűr szinten állandóan Kolumbusz és Kopernikusz tetteit ismétli meg. Nincs még egy olyan kultúra, melyben a benyomás ilyen nagyfokú dinamikáját hordozó, ornamentális nyelv ennyire kevés eszköz felhasználásával párosulna. Minden egyes színes pont vagy ecsetvonás, minden egyes alig hallható rövid hang meglepő vonzerőt árul el, s a

képzelőerőt a téralkotó energia egyre újabb elemeivel látja el. Masacciónál és Piero della Francescánál a levegő *valóságos testeket* vesz körül. Csak Leonardo fedezi fel az *atmoszferikus* clair-obscur átmeneteit, a lágy peremeket, a *mélységgel* egybeolvadó körvonalakat, a fény és az árnyék tartományait, melyekből az egyes alakok már nem különíthetők el. Végül, Rembrandtnál, a tárgyak pusztán színes benyomásokká oldódnak; a figurák elveszítik a sajátosan emberi jelleget; úgy hatnak, mint valami szenvedélyes mélységritmust követő ecsetvonások és színfoltok. S e távolság most egyúttal a jövőt is jelenti. Az impresszionizmus bilincsbe veri a múló pillanatot, amelynek ittléte egyszeri és soha vissza nem térő. A tájkép nem lét és nem megmaradás, hanem mindezek *történetének* tovatűnő pillanata. Ahogy egy Rembrandt-portré nem a fej anatómiai reliefjét, hanem az abban rejlő *második arcot* adja vissza, s ahogyan az ecsetvonások ornamentuma nem a szemet, hanem a pillantást, nem a homlokot, hanem az élményt, nem a szájat, hanem az érzéki mivoltot kapja el, hasonlóképpen az impresszionista festmények sem az előtér természetét, hanem abban is a második arcot, a táj pillantását, lelkét adják vissza. Legyen szó akár Lorrain katolikus-heroikus tájképéről, Corot *paysage intime-jéről,* a Cuyp és van Goyen megfestette tengerről, folyópartokról és falvakról, mindig fiziognómiai értelemben vett portré születik, valami egyszeri és előre nem látott, ami először és egyben utoljára kerül napvilágra. A közvetlenül emberit ábrázoló portréművészetet épp a tájkép – a fiziognómiai, a karaktert hordozó tájkép – iránti előszeretet teszi közvetetté, vagyis épp az a motívum, amely a freskóstílusban egyáltalában nem gondolható el, s az antikvitás számára mindig is teljes mértékben hozzáférhetetlen volt; a közvetett jelleg pedig olyan világábrázolást jelent, melyben az az én része lesz, s melyben a művész önmagát adja, a szemlélő pedig önmagát pillantja meg. E távolba nyúló természet ugyanis egy *sors* visszatükröződése. E művészetben tragikus, démoni, derűs és melankolikus tájak találhatók, olyanok, melyekről más kultúrák emberének halvány elképzelése sem volt, s melyek iránt éppen ezért a megfelelő érzéke sem alakult ki. Aki e formavilág előtt a hellenizmus illuzionisztikus festészetéről beszél, az képtelen bármilyen különbséget is tenni a legmagasabb rendű ornamentika és valamely lélektelen utánzás, a látszat majmolása között. Ha – legalábbis Plinius szerint – Lüszipposz azt mondta, hogy úgy ábrázolja az embereket, ahogy azok előtte *megjelennek,* akkor az találó a gyermekek, a laikusok és a vadak becsvágyára nézve, a művészekét illetően azonban már nem.

Hiányzik a nagy stílus, a jelentés, a mély szükségszerűség. így a kőkorszaki barlanglakók is tudtak festeni. A hellenisztikus festők azonban valójában többre voltak képesek, mint amennyit elérni akartak. Még magukon a pompeji falfestményeken és az odüsszeuszi tájakat ábrázoló római képeken is mindig jelen van egy *szimbólum; testek csoportját* ábrázolja mindegyik, sziklákat, fákat, sőt – mint testek közötti testet! – „a tengert". Mélység nem alakul ki, csak egymásra halmozás. Valaminek azt a helyet is be kell töltenie, ami a legkevésbé van közel, ám e technikai szükségmegoldásnak semmi köze sincs a távolság fausti felmagasztalásához.

18

Szóltam már arról, hogy az olajfestészet a XVII. század végén élte végnapjait, amikor az összes nagy mester szinte ugyanabban az időben sorra egymás után meghalt. De a szó szűkebb értelmében vett impresszionizmust tényleg a XIX. század hozta létre? A festészet tehát még kétszáz év múlva is virágzott, vagy netán még ma is tart? Ne áltassuk magunkat! Rembrandt és Delacroix vagy Constable között holt időszakot találunk, s az, ami az utóbbinál még csak kezdet – a technikát és a kifejezésmódot illető minden kapcsolat ellenére –, már alapvetően különbözik attól, ami az előbbivel nyert befejezést. Itt, ahol a szimbolika legmagasabb fokát hordozó eleven művészetről van szó, mit sem számítanak a XVIII. század tisztán dekoratív művészei. S ne vezessen félre bennünket az új festészeti *epizód* karakterjegye sem, amely – túl 1800-on, a kultúra és a civilizáció határvonalán – képes volt újra felkelteni egy nagy festészeti kultúra illúzióját. Ez a festészeti epizód saját maga nevezte el tulajdonképpeni témakörét *plein aimçk,* amivel önnön tünékeny jelenségének értelmét elég világosan közszemlére teszi. *Plein air* − ez jelenti a tudatos, intellektuális és erőszakos szakítást azzal, amit hirtelen „barna szósznak” neveztek, s ami – mint láttuk – a tulajdonképpeni metafizikai szín volt a nagy mesterek képein. Erre a színre épült a – mindenekelőtt németalföldi – iskolák festészeti kultúrája, amely a rokokó idején menthetetlenül elenyészett. E barna színt, a térbeli végtelenség szimbólumát, amely a fausti ember számára megteremtette a festmény lélektől való áthatottságát, hirtelen természetellenesnek érezték. Mi történt? Nem azt bizonyítja-e a változás, hogy épp az a *lélek* illant el, mely léleknek ez az üdvözítő szín valami vallásosat jelentett, jele volt a vágyakozásnak, egy eleven természet egész értelmének? A nyugateurópai világvárosok materializmusa a hamut felszítván újból lángra lobbantotta két festőnemzedék e különös és efemer másodvirágzását – Manet nemzedékével ugyanis megint véget ért minden. Grünewald, Lorrain és Giorgione patetikus zöld színét a tér katolikus színeként jellemeztem, Rembrandt transzcendens barnáját pedig úgy, mint a protestáns világérzés színét. A *plein air* viszont – ami most új színskálát hív életre – a vallástalanság jeleként értelmezhető.[179] Az impresszionizmus a beethoveni zene és a kanti csillagterek szféráiból a földfelszínre tér vissza. E teret megismerjük, de nem éljük át, látjuk, de nem szemléljük; hangulatot

hordoz, nem pedig sorsot; az, amit Courbet és Manet tájképein ábrázol, a fizika mechanikus objektuma, nem pedig a pasztoralis zene átérzett világa. Amit Rousseau – tragikusan találó kifejezéssel – úgy jövendölt meg, hogy „vissza a természethez", az ebben a halódó művészetben realizálódott. Az agg is így tér „vissza a természethez" – nap mint nap. Az új művész munkás, nem pedig alkotó. Felbonthatatlan spektrumszíneket helyez el egymás mellett. Az ecsetvonások finom kézírását s táncát felváltják a durva szokások; pontokat, négyzeteket, széles, szervetlen masszákat visznek fel, kevernek össze, majd kennek szét. A széles, lapos ecset mellett megjelenik munkaeszközként a festéklapát. A vászon olajfesték-alapozását az összhatás részévé teszik, s helyenként üresen hagyják. Veszedelmes művészet ez, fájdalmas, hideg, beteges, túlérzékeny idegeknek való, ám a legmesszebbmenőkig tudományos, energikus s programatikusan kihegyezett mindabban, ami a technikai akadályok legyőzésével függ össze; a Leonardótól Rembrandtig tartó nagy olajfestészet szatírjátéka ez. De otthon csak Baudelaire Párizsában érezhette magát. Corot ezüstös tájainak szürkészöld és barna színárnyalatai még a hajdanvolt mesterek *lelkiségéről* álmodnak; Courbet és Manet a hűvös fizikai teret, a teret mint „tényt" hódítja meg. A tűnődő felfedező, Leonardo, a kísérletező festőnek teremt helyet. Corot, az örök gyermek, ki bár francia, de nem párizsi, a „túlnanit" megidéző tájképeire mindenütt rálelt. Courbet, Monet, Manet, Cézanne mindig ugyanazt a helyet festi le újból és újból, fájdalmasan, fáradságosan, lélekben szegényen; a fontainebleau-i erdőt, az argenteuil-i Szajna-partot vagy ama figyelemre méltó völgyet Arles közelében. Rembrandt hatalmas tájképei teljes egészükben a világtérben helyezkednek el, Manet képei egy vasútállomás közelében. A *plein air*-festők, kik született nagyvárosiak, átvették a leghűvösebb spanyol és holland festőktől (ilyen Velázquez, Goya, Hobbema és Frans Hals) a tér zenéjét, hogy azt – az angol, később pedig a japán tájképfestők (intellektuális és kiművelt emberfők) segítségével – empirikus és természettudományos viszonylatokba fordítsák át. Ez a természetélmény és a természettudomány, a szív és a fej, a hit és a tudás különbsége.

Németországban más a helyzet. Franciaországban nagy festészeti hagyomány zárult le, itt viszont épp ezt kellett pótolni. A festészeti stílus ugyanis Rottmann, Wasmann és CD. Friedrich munkásságától kezdve egészen Marées-ig és Leiblig a fejlődés valamennyi részelemét előfeltételezi; ezek képezik a festészet technikai alapját, s a zárt, belső

hagyományra még egy olyan iskolának is szüksége van, amely az új stílust kívánja művelni. Ez a legújabb német festészet gyengéje és erőssége. A franciáknak megvolt a maguk saját hagyománya a korai barokktól kezdve egészen Chardinig és Corot-ig. Lorraint és Corot-t, Rubenst és Delacroix-t eleven kapocs köti össze. A XVIII. században viszont valamennyi nagy német művészegyéniség *zenész* lett. Az, hogy e zene – anélkül, hogy megváltozott volna legbensőbb lényege – Beethoven óta újból festészetté alakult át, *a német romantika egyik tipikus vonása.* E tájon virágzott legtovább, s itt hozta legérettebb gyümölcseit. E fej-és tájábrázolások mögött ott a zene, a titokzatos és vágyakozással teli zene. Még Thoma és Böcklin munkásságában is van valami Eichendorffból és Mörikéből. A saját, belső tradíció hiányának pótlásához viszont idegen tanra volt szükség, így mentek e festők mind Párizsba. Miközben azonban ők is az 1670 körüli régi mestereket tanulmányozták és másolták, ahogy Manet és köre, a franciáktól eltérően – akiket e tanulmányok során csak annak az emléke érintett meg, ami már rég beépült művészetükbe – őket egészen új s egészen más benyomások érték. Ily módon a zenén kívüli német képzőművészet – 1800 óta – megkésett jelenség, kapkodó, szorongással teli, zavaros, céljait és eszközeit illetően bizonytalan. Nem volt vesztegetni való idő. S mindazt, amit a német zene és a francia festészet évszázadok során ért el, most egy vagy két festőnemzedéknek kellett behoznia. A lassan kihunyó művészet végső megfogalmazása felé nyomult előre, s ez szükségessé tett egy olyan álomszerű repülést, ami átszárnyalt az egész múlt felett. így ezer a téren csodálatos fausti figurák tűnnek fel, mint Marées és Böcklin, akik ugyanakkor minden olyan kérdésben, mely a formával függ össze, bizonytalanságot mutatnak; ilyesmi a mi biztos hagyományra támaszkodó zenénkben – gondoljunk Brucknerre − teljességgel lehetetlen volt. A francia impresszionisták programatikusan világos, bensőleg azonban annál szegényebb művészete e tragikumot szintúgy kevéssé ismeri. Ugyanez érvényes viszont a német irodalomra is, amely Goethe korától kezdve minden egyes jelentősebb alkotással az alapozás munkáját akarta elvégezni, s egyúttal le is kellett hogy zárjon valamit. Ahogy Kleist *egyszerre* érezte önmagában Shakespeare-t és Stendhalt, s kétségbeesett fáradozással, örök elégedetlenségtől kísért változtatásokkal és megsemmisítéssel kétszáz esztendő pszichológiai művészetét akarta egybeforrasztani, s ahogy Hebbel a „Hamlet”-től a „Rosmersholm”-ig húzódó problematikát *egyetlen* drámai típusba sűrítette, úgy próbálkozott meg Menzel, Leibl és Marées azzal,

hogy a régi és az új példaképeket: Rembrandtot, Lorraint, van Goyent, Watteau-t, Delacroix-t, Courbet-t és Manet-t egyetlen formába fogja össze. Míg egyfelől Menzel korai korszakának kis interieurjei megelőlegezik a Manet-kör valamennyi felfedezését, s Leibl megfest néhány olyan dolgot, mellyel Courbet nem tudott megbirkózni, másfelől a képeiken látható s a régi mesterektől eredő metafizikai barna és zöld szín újból valamely benső élmény maradéktalan megjelenítéséről tanúskodik. Menzel *valóban* újból átélt és újjáélesztett valamit a porosz rokokóból; Marées hasonlóképpen Rubensből, Leibl pedig a Frau Gedonról festett képén Rembrandt portréművészetéből élt át újra, illetve keltett életre valamit. A XVII. század műtermi barnájához csatlakozott egy második, magasrendű fausti tartalmat hordozó művészet: a rézkarc. Rembrandt e kettőben minden idők legnagyobb mestere volt. A rézkarcnak is van valami protestáns jellege, s így a zöldeskék atmoszférát és a gobelint előnyben részesítő déli, katolikus festőktől mindig távol állt. S ahogy a barna szín utolsó festője Leibl volt, hasonlóképpen ő volt a rézkarc utolsó nagy művésze is, kinek metszetein ott van az a rembrandti végtelenség, ami a szemlélőt mindig újabb titkok felfedezésére készteti. Ami pedig végezetül Marées-t illeti, benne megtaláljuk a nagy barokk stílus hatalmas intuícióját, melyet – éppenséggel zárt formában – Géricault és Daumier még képes volt megidézni, ám az ő esetében – az erős nyugati tradíció *híján* – ezt a piktorikus jelenség világába már nem lehetett belekényszeríteni.

19

A „Trisztán”-nal meghal az utolsó fausti művészet is. Ez a mű a nyugati zene hatalmas záróköve. A festészetnek ilyen gigantikus végkifejlet nem jutott osztályrészül. Ellenkezőleg, Manet, Menzel és Leibl, kiknek *plein air*-tanulmányaiban a régi stílusú olajfestészet – mint valami sírból – még egyszer felbukkan, kisszerűen hat.

Az apollóni művészet és a pergamoni szobrászat „egy időben” ért véget. *Pergamon párja Bayreuthnak.* A híres oltár maga pedig későbbi alkotás, és talán nem is a legjelentősebb műve a korszaknak. Fel kell tennünk, hogy ez a napjainkra már feledésbe merült fejlődés hosszú ideig tartott (kb. 330-220). Ám mindazt, amit Nietzsche Wagner és Bayreuth, a „Ring” és a „Parsifal” ellen vádként hozott fel, pontosan ugyanazokat a szavakat használva – dekadencia, színpadiasság – vonatkoztathatjuk e szobrászatra is, amiből a mi számunkra egy másik „Ring”-nek – a nagy oltár gigantikus frízének – az alakjában megőrződött egy mestermű. Ugyanaz a teatralitás, ugyanaz a vonzódás a régi, mitikus motívumokhoz, melyekben már senki sem hitt, ugyanaz az idegekre gyakorolt kíméletlen tömeghatás, ám egyszersmind ugyanaz a nagyon is tudatos lendület, nagyság és fenségesség, amely mindennek ellenére a belső erő megfogyatkozását mégsem képes egészen eltakarni. Bizonyosra vehető, hogy a farnesei bika és a Laokoón-csoport korábbi mintája e körből származik.

Az egyre inkább fogyatkozó plasztikus erőt az a formátlanság és mértéktelenség jellemzi, melyre a művésznek még szüksége van ahhoz, hogy valami kerek egészet hozzon létre. S itt nemcsak a gigászi méreteket kedvelő ízlésre gondolok, amely már nem a benső nagyság kifejeződése, mint a gótikus és piramidális stílus esetén, hanem épp annak hiányát leplezi; az *üres* dimenziók fitogtatása közös vonása valamennyi születőfélben levő civilizációnak, s ez a pergamoni Zeusz-oltártól s Kharész rodoszi kolosszusként ismert Héliosszobrától kezdve a császárkor római épületeivel bezárólag itt éppúgy meghatározó, mint ahogy valamikor az egyiptomi Újbirodalom kezdetén, ma pedig Amerikában. Sokkal jellemzőbb az az önkényesség és gátlástalanság, mellyel – erőszakot alkalmazva hosszú évszázadok valamennyi konvenciójával szemben – derékba töri azokat. A személy fölött álló szabály, a forma abszolút matematikája, egy nagy művészet lassanként beérő nyelvezetének *sorsa* volt az, amit – akkor csakúgy, mint most – már nem tudtak elviselni.

Lüszipposz ennyiben került Polükleitosz, a gallok csoportjának megalkotója pedig Lüszipposz mögé. Ez megfelel a Bachtól kiinduló, Beethovenen átvezető s Wagnerig tartó útnak. A korai művészek a nagy forma mesterének -a későiek pedig rabszolgájának – érzik magukat. Amit Praxitelész és Haydn a legszigorúbb konvenció határain belül még tökéletesen szabadon és derűsen volt képes elmondani, azt Lüszipposz és Beethoven már csak erőszakos módon tudta véghezvinni. Minden eleven művészet jele, az akarás, a szükségesség és a lehetőség közötti tiszta harmónia, a cél magától értetődő jellege, valamint a megvalósítás tudattalan mivolta, a művészet és a kultúra egysége – mindez már a múlté. Corot és Tiepolo, Mozart és Cimarosa még *szuverén urai voltak* művészetük anyanyelvének. Ettől kezdve viszont törik ezt a nyelvet, ám ez senkinek sem tűnik fel, mivel már senki sem tud folyékonyan beszélni. Szabadság és szükségszerűség egykoron azonosak voltak. Most viszont a szabadságon a fegyelem hiányát értik. Rembrandt és Bach korában az a jól ismert jelenség, hogy „szándékai meghiúsultak", még egyáltalában nem volt elgondolható. A forma sorsa a fajban, az iskolában s nem pedig az egyén személyes irányzataiban foglaltatott benne. Egy nagy hagyomány bűvkörében még a kisebb tehetségű művésznek is sikerül tökéleteset alkotnia, mivel az eleven művészetben ő és a feladat egymásra találtak. Napjainkban e művészeknek azt kell akarniuk, amire már nem képesek, és a műértelemmel kell dolgozniuk, kalkulálniuk s kombinálniuk ott, ahol a kifinomult ösztön már kihunyt. Mindannyian átélték ezt. Marées nem fejezte be egyetlen nagyszabású vázlatát sem. Leibl utolsó képeit nem merte kiadni a kezéből, egészen addig, amíg azok – a végtelen sok átdolgozás hatására -hidegek és kemények nem lettek. Cézanne és Renoir befejezetlenül hagyta számos legjobbnak mondható alkotását, mivel minden erőfeszítés és fáradozás ellenére sem voltak képesek továbblépni. Manet már harminc kép megfestése után kimerült, s mindama temérdek gyötrelem ellenére, amiről „Miksa császár kivégzése" című festményének minden egyes ecsetvonása s a vázlatok sora tanúskodik, alig érte el azt, amit Goya a mintaképen, a „Május 3-i kivégzésekben még könnyűszerrel vitt vászonra. Bach, Haydn, Mozart és a XVIII. század ezernyi névtelen zenésze a napi munka rohanása mellett a legtökéletesebbet tudta megalkotni. Wagner tisztában volt azzal, hogy a csúcsra csak akkor ér el, ha minden energiáját összeszedi, és művészi tehetségének legtermékenyebb pillanatait a lehető leggondosabban használja ki.

Wagner és Manet között mély rokonság áll fenn, s ez csak kevesek számára érezhető; Baudelaire viszont, aki alapos ismerője volt mindannak, ami dekadens, erre már korán felfigyelt. Az impresszionisták legvégső, legkifinomultabb művészete abban állt, hogy a térben színes ecsetvonásokból és foltokból egy egész világot varázsoltak elő. Wagner ezt három ütemben viszi véghez, ezekben a lélek egész világa sűrűsödik össze. A csillagos ég, a vonuló felhők, az ősz, a megborzongató és mélabús hajnalok, a verőfényben úszó messzeségek váratlan felvillanásai, a világszorongás, a közeli végzet, a csüggedés, a kétségbeesett küzdelem, a hirtelen remény színeit – olyan benyomásokat, melyeket azt megelőzően egyetlen komponista sem tartott volna megszólaltathatónak – ő egyetlen motívum néhány hangjával s tökéletes világossággal festi meg. E ponton érkezünk el a görög szobrászat legmarkánsabb ellentétéhez. Minden alámerül a testetlen végtelenségben; a homályos hangtömegből, amely − sajátos hullámokban – képzeletbeli teret idéz fel, már maga a vonalszerű dallam sem emelkedik ki. A motívum sötét és félelmet keltő mélységből száll föl, s egy pillanatra vakító fény ragyogja be; hirtelen félelmetes közelségbe kerül hozzánk; nevet, simogat, fenyeget; hol a vonós hangszerek birodalmában tűnik el, hol pedig – egy magányos oboa halk variációjában – végtelen messzeségekből közeledik felénk, a lelki színek mindig új teljességét hordozva. Mindez se nem festészet, se nem zene, ha az ezt megelőző s szigorú stílust követő alkotásokra gondolunk. Amikor Rossinit megkérdezték, hogy mi a véleménye a „Hugenották” zenéjéről, így válaszolt: „Zene? – Semmi ehhez hasonlót nem hallottam.” Pontosan ugyanezt az ítéletet lehetett hallani Athénban az ázsiai és a sziküóni iskola új festészetéről, s bizonyára efféle volt az is, ami az egyiptomi Thebában hangozhatott el Knósszosz és Tell-el-Amarna művészetéről.

Mindaz, amit Nietzsche Wagnerről mondott, érvényes Manet-ra is. Az ún. tartalmi festészettel és az abszolút zenével ellentétben látszólag az elemihez, a természethez tér vissza, művészete azonban valójában a nagyvárosi barbárságnak, a kezdődő felbomlásnak tett engedmény, ahogyan ez az érzéki világban a brutalitás és a rafinéria keverékeként jelenik meg; művészete az a lépés, melynek szükségképp az utolsónak kellett lennie Egy művi művészet nem képes organikus továbbfejlődésre. Ez a vég kezdetét jelenti.

S ebből az következik – keserű a beismerés –, hogy a nyugati képzőművészet visszavonhatatlanul véget ért. A XIX. századi válság volt a

haláltusa. A fausti művészet – miután belső lehetőségeit megvalósította, s kultúrája életpályáján belüli rendeltetését betöltötte – éppúgy aggkori végelgyengülésben múlik ki, mint az apollóni, az egyiptomi vagy bármelyik más művészet.

Amit manapság művészetként űznek, az tehetetlenség és hazugság; s ez a Wagner utáni zenére éppúgy vonatkozik, mint a Manet, Cézanne, Leibl és Menzel utáni festészetre.

Vagy ha nem, akkor keressük meg azokat a nagy személyiségeket, akik igazolják azt az állítást, hogy még létezik sorsos szükségszerűségtől áthatott művészet. Kutassuk fel azt a *magától értetődő és szükségszerű* feladatot, ami rájuk vár! Járjuk végig az összes kiállítást, hangversenytermet és színházat, s nem találunk mást, csak serény ügyeskedőket és lármázó bolondokat, akik abban lelik örömüket, hogy valamit – amit belülről már ők is régóta fölöslegesnek éreznek – kicsinosítva a piacra dobjanak. A belső és külső méltóság milyen szintjén áll manapság mindaz, amit művészetnek és művésznek neveznek! Bármelyik részvénytársaság közgyűlésén vagy egy kiváló gépgyár mérnökei között több intelligenciát, ízlést, jellemet és tudást találunk, mint a jelenlegi európai festészet egészében és a szobrászatban. Egyetlen nagy művészre mindig száz fölösleges művész jutott, akik szintén művészettel foglalkoztak; ám amíg létezett nagy konvenció – s *ennélfogva* valódi művészet –, addig még ők is valami hasznosat csináltak. Még e száz létezését is meg lehetett bocsátani, mivel a hagyomány *egészén* belül ők képezték a talajt, amely azt az egyet elbírta. De ma csak ezek vannak – s tízezernyien alkotnak, „hogy megéljenek” –, s ettől nem látni be a szükségszerűséget; annyi mindenesetre bizonyos: napjainkban az összes művészeti intézményt be lehetne zárni anélkül, hogy ez a *művészetet* akár a legcsekélyebb mértékben is érintené. Csak a Kr. e. 200 körüli Alexandriába kell képzelni magunkat, hogy megismerkedjünk azzal a művészet körül csapott lármával, mellyel egy világvárosi civilizáció saját művészetének halálát illetően igyekszik áltatni önmagát. Ott is, csakúgy, mint manapság NyugatEurópa világvárosaiban, a művészi továbbfejlődés, a személyes veret, az „új stílus”, a „nem is sejtett lehetőségek” illúzióját kergetik; halljuk a teoretikus locsogást, látjuk a hangadó művészek követelőző magatartását, akik úgy „ügyeskednek”, mint a papírmaséból készült, „mázsás” súlyokat emelgető artisták; látjuk a költő helyébe lépő literátort, az expresszionizmus szégyentelen bohózatát, mint olyan fejezetet a művészettörténetből, amely megszervezte a műkereskedelmet s a művészi

iparrá alacsonyult gondolkodást, érzést s művészi formákat. Alexandriának is megvoltak a maga tézisdrámaírói és művészrendezői, kiket előbbre valónak tartottak Szophoklésznál, s festői, akik kiötöltek új irányzatokat, s szédítették közönségüket. Mit takar ma a „művészet" címszava? Hangszerek tömegének mesterséges lármájával teli hazug zenét, idióta, egzotikus és plakáteffektusokkal telezsúfolt hazug festészetet, hasonlóképp hazug építészetet, amely az elmúlt évezredek formakincsére támaszkodva minden tíz esztendőben „megalapítja" az új stílust, melynek jegyében mindenki azt teszi, amit akar, s hazug szobrászatot, amely egyaránt lop Asszíriából, Egyiptomból és Mexikóból. Ennek ellenére, a világfiak ízlése szerint, a kor kifejeződéseként és jeleként egyedül ez az, ami számít. Minden mű, ami ezzel szemben a régi eszményekhez „ragaszkodik", pusztán provinciális jellegű.

A múlt nagy ornamentikája éppúgy holt nyelvvé vált, mint a szanszkrit és az egyházi latin. Szimbolikájának szolgálata helyett múmiáját, kész formáinak hagyatékát használják fel és keverik össze, vagy tökéletesen anorganikus módon változtatják meg. Minden modernizmus a puszta cserélődést tartja fejlődésnek. A valódi létrejövés helyébe a régi stílusok újjáélesztése és összekeverése lép. Alexandriának is megvoltak a maga preraffaelita széltolói (vázákkal, székekkel, képekkel és elméletekkel), s éppígy megvoltak a szimbolistái, naturalistái és expresszionistái. Rómában hol a greco-ázsiai, hol a greco-egyiptomi, hol az archaikus, hol pedig – Praxitelész után – a neoattikai volt a divat. A XIX. dinasztia, az egyiptomi modernitás korából származó relief, ami tömegesen, értelmetlenül és szervetlen módon ott virít a falakon, szobrokon és oszlopokon, az Óbirodalom művészete mellé állítva paródiaként hat. Végül a ptolemaioszi Hórusz-templom – szeszélyesen egymásra halmozott formáinak ürességét szemlélve – egyszerűen felülmúlhatatlan. De a mi utcáinknak, monumentális tereinknek és kiállítási termeinknek is ilyen hencegő és erőszakos a stílusuk, jóllehet mi még e fejlődés kezdetén vagyunk csupán.

Végül már elenyészik az az erő is, ami egyáltalán csak valami mást akarna. Már a nagy Ramszesz is kisajátította elődei építményeit, amennyiben a feliratokon és a relief-jeleneteken kivésette a neveket, és a sajátjával helyettesíttette azokat. A művészi tehetetlenség ugyanezen bevallása az, ami Constantinust arra késztette, hogy római diadalívét olyan szobrokkal díszítse, melyeket más épületekről szedetett le. De az antik művészet területén már sokkal korábban, kb. Kr. e. 150-től kezdve kialakul

a régi mesterművek lemásolásának technikája; nem azért, mintha azokat még bárki is megértette volna, hanem azért, mert eredeti alkotást önállóan már nem voltak képesek létrehozni. Jegyezzük meg jól: ezek a másolók voltak *a kor művészei.* A mindenkori divattól függő, egyik vagy másik stílusban készült munkáik az akkoriban létező formálóerő maximumát jelentik. Az összes római – férfi-vagy női – szoborportré egészen kisszámú görög testtartás-és mozdulattípusra vezethető vissza, melyeket, torzó gyanánt, többé-kevésbé pontos stílushűséggel másoltak le, a fejet pedig – kezdetleges, kézművesszerű biztonsággal – „hasonlóra" mintázták. Augustus híres fegyveres szobrát pl. Polükleitosz „Lándzsavivő"-je alapján munkálták meg. S nagyjából így viszonyul Lenbach Rembrandthoz és Makart Rubenshez – hogy megnevezzük a Nyugat ennek megfelelő stádiumának első előfutárait is. Az egyiptizmus ugyanilyen módon halmozott portrét portréra 1500 éven át, I. Amószisztól egészen Kleopátráig. Az Óbirodalomtól a Középbirodalom végéig kifejlődő nagy stílus helyett *divatok* uralkodnak, melyek hol az egyik, hol a másik dinasztia ízlését élesztik újra. A turfáni leletek között indiai drámatöredékek találhatók a Krisztus születése körüli időkből, melyek teljesen azonosak a több évszázaddal későbbi „Kalidászá"-val. Az általunk ismert kínai festészet több mint egy évezreden át egymással váltakozó stílusmódok hullámzó mozgását mutatja, a fejlődés legcsekélyebb jele nélkül, s valószínűleg már a Han-korban is ez volt a helyzet. A végeredmény egy szilárd s fáradhatatlan szorgalommal másolt formakincs, ahogy azt napjainkban az indiai, kínai s az arab-perzsa művészet mutatja; a képek és a szövetek, a versek és az edények, a bútorok, drámák és a zeneművek e formakészlet alapján készültek, anélkül, hogy a keletkezés ideje az ornamentika nyelvezetéből kiindulva akár csak évszázados – nemhogy évtizedes – pontossággal is meghatározható volna; márpedig a késői kor beköszöntéig *valamennyi* kultúrában ez volt a helyzet.

ÖTÖDIK FEJEZET:
LÉLEKKÉP ÉS ÉLETÉRZÉS

I. A LÉLEK FORMÁJÁRÓL

1

Minden hivatásos filozófus rákényszerül arra, hogy komoly vizsgálódás nélkül higgyen olyasvalaminek a létezésében, ami a maga értelmében feldolgozható, mivel egész szellemi létezése ettől a lehetőségtől függ. Ezért minden egyes mégoly szkeptikus logikus és pszichológus számára is van egy pont, ahol kritikája elhallgat, s helyébe lép a hit; egy pont, ahol még a legszigorúbb analitikus is felhagy módszere alkalmazásával – azzal ti., hogy saját magára és a megoldhatóságra, sőt feladata puszta meglétének a kérdésére vonatkoztassa. Abban a tételben, mely szerint „a gondolkodás révén rögzíthetők a gondolkodás formái", Kant nem kételkedett, bármilyen kétségesnek tűnjék is az a nem filozófus számára. Abban a tételben, mely szerint „van lélek, melynek struktúrája a tudomány számára hozzáférhető; amit én a tudatos létaktusok kritikai elemzése révén pszichikai »elemek«, »funkciók«, »komplexumok« formájában rögzítek, s az *valóban* az én lelkem" – még egyetlen pszichológus sem kételkedett. Jóllehet a legerősebb kételynek épp itt kellett volna jelentkeznie. Egyáltalán, a lelki szféráról lehetséges valamiféle elvont tudomány? Vajon az, amit ezen az úton találunk, azonos-e azzal, amit keresünk? Miért van az, hogy minden pszichológia – nem mint emberismeret és élettapasztalat, hanem mint tudomány – mindig is a leglaposabb és legértéktelenebb filozófiai diszciplína maradt, ami a maga kongó ürességében kizárólag a középszerű koponyák és a terméketlen szisztematikusok vadászterületének számított? Az ok könnyen fellelhető. Az „empirikus" pszichológiának az a balszerencséje, hogy még tárgya sincs – legalábbis valamiféle tudományos technika értelmében véve. Problémáinak felkutatása és megoldása nem egyéb, mint árnyakkal és kísértetekkel való küzdelem. Egyáltalán, mi az, hogy – lélek? Ha a puszta értelem választ tudna erre adni, a tudomány rögvest fölöslegessé válna.

Napjaink sok ezer pszichológusa közül egy sem tudott valódi elemzést vagy meghatározást adni arról, hogy mi is „az" akarat, a bánat, a szorongás, a féltékenység, a szeszély, s hogy mi a művészi intuíció. Ez természetes is, mivel csak az bontható részekre, ami szisztematikus, s csak fogalmakat tudunk fogalmakkal meghatározni. A fogalmi distinkciókkal való szellemi játék minden aprólékossága, az összes állítólagos megfigyelés, ami az

érzéki-testi állapotok „belső folyamatokkal” való összefüggésére vonatkozik, még csak nem is érinti azt, ami itt kérdéses. „Akarat” – ez nem fogalom, hanem név, olyan ősszó, mint Isten, olyasvalaminek a jele, aminek bensőleg közvetlenül a tudatában vagyunk, anélkül azonban, hogy azt valaha is le tudnánk írni.

Az, amire itt utalunk, a tudományos kutatás számára mindörökre hozzáférhetetlen marad. Ezernyi, kusza összevisszaságot mutató megnevezésével nemhiába óv bennünket minden nyelv attól az elhatározástól, hogy a lelki szférát teoretikusan osszuk fel vagy szisztematikusan rendezzük el; itt nincs mit elrendezni. Kritikai – „felosztó” – módszerek egyedül a természeti világra vonatkoznak. Beethoven valamely témája könnyebben bontható részekre boncкéssel vagy savval, mint a lélek az elvont gondolkodás eszközeivel. A természetmegismerésnek s az emberismeretnek nincs semmiféle közös célja, útja vagy módszere. Az ősember először másokban s utána saját magában is *numenként* éli át azt, hogy „lélek” – mint ahogy a külvilágban is *numinákat* ismer meg –, s benyomásait mitikus módon értelmezi. Az ehhez használt szavak szimbólumok, hangok, melyek annak, aki érti azokat, valami leírhatatlant jelentenek. Képeket, *hasonlatokat* idéznek meg, s mindmáig nem tanultuk meg, hogy valamely idegen nyelven fejezzük ki a bennünk lévő lelki tartalmat. Egy önarckép vagy egy tájkép révén Rembrandt azoknak tud valamit saját lelkéből feltárni, akik bensőleg közel állnak hozzá, Goethének pedig istenáldotta tehetsége volt ahhoz, hogy el tudja mondani, ami a lelkét nyomja. Azokat az érzéseket, melyeket bizonyos, szavakba nem foglalható lelki rezdülések keltenek bennünk – egy pillantás, egy dallam néhány taktusa –, egy alig észrevehető mozdulat révén tudjuk közölni másokkal. Ez a lelkek igazi nyelve, amely a kívülálló számára mindig is érthetetlen. E területen a szó mint hangzás, mint költői elem képes kapcsolatteremtésre; mint fogalom, mint a tudományos prózának valamely eleme azonban soha.

Annak az embernek, aki már nemcsak pusztán él és érez, hanem ugyanakkor figyel és megfigyel is, „a lélek” olyan *kép,* amely a halál és az élet egészen eredeti tapasztalataiból származik. Oly ősi, mint a szónyelv révén a látásról levált és azt követő, egyáltalában vett meggondolás. A bennünket körülvevő világot *látjuk;* s mivel minden egyes szabadon mozgó lénynek – hogy el ne pusztuljon – meg is kell értenie azt, ekképp a mindennapos apró, technikai, tapogatózó tapasztalatból létrejön a maradandó jegyek foglalata, amely a szóhoz szokott ember számára a

megértett képévé áll össze; ez *a világ mint természet}* Azt, ami nem része a külső világnak, nem látjuk; jelenlétét viszont érezzük másokban és önmagunkban. Avégből, hogy fiziognómiailag észrevehetővé tegye magát, a reá jellemző módon szorongást és tudásvágyat kelt bennünk, s ily módon *egy ellentett világ* meggondolt *képe* jön létre, melynek révén elképzeljük s mintegy láthatóan magunk elé állítjuk azt, ami a szemnek magának mindörökre idegen marad. A lélek képe mitikus és lélekkultuszok tárgya mindaddig, amíg a természetről alkotott képet vallásosán szemlélik; viszont tudományos elképzeléssé s a tudományos kritika tárgyává válik, mihelyt „a természetet" kritikusan figyelik meg. Ahogy „az idő" a tér ellentett fogalma,[2] hasonlóképpen „a lélek" „a természet" ellentett világa, s annak felfogása minden egyes pillanatban hozzájárul meghatározásához. Korábban már kimutattuk, hogy az örökké mozgó élet irányának érzéséből, a sors benső bizonyosságából – egy pozitív nagyság gondolati *negatívumaként* – hogyan jött létre „az idő" mint annak megtestesülése, ami *nem kiterjedés,* s hogy az idő összes „tulajdonsága" -melyek absztrakt analízise révén a filozófusok megoldhatónak vélték az időproblémát – a gondolkodásban a tér tulajdonságainak megfordításaként fokozatosan épültek ki és rendeződtek el. Pontosan ugyanezen a módon formálódott meg – mint a *világról alkotott elképzelés* megfordítása és annak *negatívuma* – a lelki szféra elképzelése, a „külsőbelső" térbeli polaritásának segítségül hívása és az ismertetőjegyek ennek megfelelő átértelmezése révén. *Minden pszichológia ellen tett fizika.*

Értelmetlen volna az a szándék, hogy a mindörökre titokzatos lélekről „egzakt tudást" nyerjünk. Ám az a késői s a városokból kiinduló késztetés, hogy absztrakt módon gondolkodjunk, mégis arra kényszeríti a „belső világ fizikusát", hogy a képzetek látszatvilágát mindig új képzetekkel, a fogalmakat pedig új fogalmakkal világítsa meg. Azt, ami nem kiterjedt, gondolkodásában kiterjedtté formálja át, s annak okaként, ami csak fiziognómiailag jelenik meg, egy rendszert épít ki, abban a hiszemben, hogy benne „a lélek" struktúrája tűnik fel előtte. De már önmagukban a szavak mindent elárulnak: azok a szavak, melyeket minden kultúrában kiválasztanak, a célból, hogy a tudományos munkának ezen eredményeit közöljék. Függvényekről, érzetkomplexumokról, mozgatórugókról, tudatküszöbökről, a lelki folyamatok lefutásáról, szélességéről, intenzitásáról, paralelizmusáról hallunk. Azonban mindeme szavak a természettudomány elképzelésmódjából erednek. „Az akarat tárgyakra

vonatkozik” – ez színtiszta téries kép. Tudatos és tudattalan – napnál világosabb, hogy a „földöntúli” és „föld alatti” sémája képezi az alapot. Az akaratról szóló modern elméletekben az elektrodinamika egész formanyelvét megtaláljuk. S pontosan ugyanabban az értelemben beszélünk akarati és gondolkodási funkciókról, mint ahogy valamely erőrendszer funkcióiról. Egy érzést elemezni annyit tesz, hogy a helyébe kerülő térszerű árnyképet matematikailag dolgozzuk fel, majd lehatároljuk, részekre osztjuk és megmérjük. Minden ilyen stílusú lélektan – bármennyire előbbre valónak tartja is saját magát, mint az agyanatómiát – hemzseg a mechanikus lokalizációktól, és anélkül, hogy észrevenné, képzeletbeli koordináta-rendszert használ egy képzeletbeli lelki térben. A „tiszta” pszichológus egyáltalán nem veszi észre, hogy a fizikust másolja. Nem csoda, ha eljárása oly kétségbeejtően jól egybevág a kísérleti pszichológia legostobább módszereivel. Az agytekervények és asszociációs rostok – elképzelésmódjuk szerint – teljesen megfelelnek az „akarati” vagy „érzésfolyamat” optikai sémájának; mindkettő rokon, ti. *téries* fantomokkal foglalkozik. Nincs nagy különbség aközött, ha egy pszichikai képességet fogalmilag írok körül, vagy pedig grafikusan határolom körül az agykéreg megfelelő zónáját. A tudományos pszichológia képek zárt rendszerét dolgozta ki, s ebben tökéletes biztonsággal mozog. Vizsgáljuk meg bármelyik pszichológus bármelyik kijelentését, s csak e rendszer változatait fogjuk fellelni – a mindenkori külvilág stílusát követve.

A tiszta s a látástól elvonatkoztatott gondolkodás eszközként tételezi fel egy kultúrnyelv szellemét, mint olyasvalamit, amit egy kultúra lelkisége saját kifejezése részeként és hordozójaként alkotott meg;[180] ez aztán létrehozza a szójelentések „természetét”, és valóságos nyelvi kozmoszt képez, melyen belül az elvont fogalmak, ítéletek, következtetések − a szám, az okság és a mozgás leképeződései – mechanikusan meghatározott létezéssel rendelkeznek. A lélek mindenkori képe tehát *a szóhasználattól és annak mélyebb szimbolikájától* függ. A nyugati – fausti – kultúrnyelvek mindegyikében megtalálható az „akarat” fogalma; mitikus nagyság, amit – ezzel egy időben – az ige átalakítása szimbolizál, ez pedig szöges ellentétben áll az antik szóhasználattal s *ennek következtében* az antik lélekképpel. *Ego habeo factum afeci* helyett − ekkor jelenik meg a benső világ *numenje.* Ennélfogva − a nyelv által meghatározottan – az összes nyugati pszichológia tudományos lélekképében az akarat alakzata úgy jelenik meg, mint jól körülhatárolt képesség, amit az egyes iskolákban

igencsak eltérő módon definiálnak, önmagában vett megléte azonban felül áll minden kritikán.

2

Azt állítom tehát, hogy miközben a tudományos pszichológia igen távol áll attól, hogy felfedezze vagy akár csak érintse a lélek lényegét – mellesleg mindnyájan ilyesféle pszichológiát művelünk akkor, amikor, anélkül, hogy tudnánk, megpróbáljuk „elképzelni” saját lelki rezdüléseinket vagy az idegenekét –, a kultúrember mikrokozmoszát képező összes szimbólumhoz még egy továbbit illeszt. Mint ahogy minden beteljesült – s nem pedig beteljesülő – esetében az *organizmus* helyébe egy *mechanizmus* kerül. E mechanizmusból azt hiányoljuk, ami életérzésünket kitölti, épp azt, ami a „lélek” kellene hogy legyen; a sorsszerűt, a létezés választást kizáró irányát, a lehetségest, melyet az élet, lefolyása során, megvalósít. Nem hiszem, hogy bármelyik pszichológiai rendszerben előfordul a „sors” szó, s tudjuk, hogy a világon semmi sincs távolabb a valódi élettapasztalattól és emberismerettől, mint egy ilyen rendszer. Asszociációk, appercepciók, affektusok, mozgatóerők, gondolkodás, érzés, akarás – mindez holt mechanizmus; s mégis, ezek topográfiája képezi a lélektan jelentéktelen tartalmát. Életet szeretnénk találni, s fogalmak ornamentikájára bukkanunk. A lélek az maradt, ami volt, amit sem elgondolni, sem pedig elképzelni nem lehet, *a* titok, *az* örök keletkezés, a tiszta élmény.

Ez az *imaginárius lélektest* – amit először itt mondunk ki – sohasem más, mint annak az alakzatnak a hű tükörképe, melyben az érett kultúrember saját külső világát pillantja meg. A mélységélményt mindkét esetben a kiterjedt világ valósítja meg. A teret – a külső érzékeléséből éppúgy, mint a belső elképzeléséből – az a titok teremti meg, amire az „idő” ősszóval utalunk. A lélekképnek is megvan a maga mélységiránya, horizontja, határoltsága avagy végtelensége. Egy „benső szem” lát, s egy „benső fül” hall. Világos elképzelésünk van egy benső rendről, amely – éppúgy, mint a külső – a *kauzális* szükségszerűség jegyét viseli magán.

S ebből – mindazok után, amit e könyvben a magasabb rendű kultúrák jelenségéről mondottunk – az adódik, hogy a lélek kutatása nagymértékű kibővülésen és gazdagodáson megy át. Mindaz, amit a pszichológusok manapság mondanak és amiről napjainkban írnak – s itt nemcsak a szisztematikus tudományról van szó, hanem a szó legtágabb értelmében vett fiziognómiai emberismeretről is –, csakis a *nyugati* lélek *jelenlegi* állapotára vonatkozik, miközben azt a mostanáig magától értetődőnek

tartott véleményt, hogy e tapasztalatok az „emberi lélekre” mint olyanra érvényesek, mindennemű bizonyítás nélkül elfogadták.

Egy lélekkép mindig egy teljes egészében meghatározott lélek képe csupán. Soha egyetlen megfigyelő sem lesz képes arra, hogy kilépjen saját korának és körének feltételei közül, bármi legyen is egyébként az, amit „megismer”; ezen ismeretek bármelyike már saját lelkének – kiválasztás, irány és belső forma szerinti – kifejeződése. Már a primitív ember kialakít magának *saját* életének tényeiből egy olyan lélekképet, melyet az éberlét őstapasztalatai – az én és a világ, az én és a te különbsége – éppúgy formálnak, mint a létezés őstapasztalatai, a test és lélek, az érzéki élet és a meggondolás, a nemi élet és az érzékelés ellentéte. Mivel vannak töprengő emberek, akik erről gondolkodnak, így mindig létrejön egy benső *mimen* – szellem, logosz, Ka, ruah –, amely minden egyébbel ellentétben áll. Minthogy azonban a felosztás és a viszony alapja az egyediben rejlik, továbbá az a mód, ahogyan a lelki elemeket elképzeljük – ti. mint rétegeket, erőket, szubsztanciákat, mint egységet, polaritást vagy sokaságot –, a meggondolást e tényezők már eleve olyan színezetben mutatják be, mint valamely meghatározott kultúra részelemét. S ha valaki azt hiszi, hogy idegen kultúrák lelkiségét annak hatásai alapján ismeri meg, az mintegy a saját lélekképét csúsztatja eme lelkiség alá. Az új tapasztalatokat egy *már meglevő* rendszerhez hasonlítja, s így nem csoda, ha a végén azt hiszi, hogy örök formákat fedezett fel.

Valójában minden egyes kultúrának megvan a maga szisztematikus pszichológiája, éppúgy, ahogy saját stílussal rendelkezik az emberismeretről és az élettapasztalatról is.

S ahogy minden egyes réteg – a skolasztika, a szofisztika s a felvilágosodás kora – egy csakis rá jellemző szám–, gondolkodási és természetképet vázol fel, akképpen tükröződik vissza majd végezetül mindegyik évszázad a saját lélekképben. NyugatEurópa legjobb emberismerője tévedni fog, ha megpróbál megérteni egy arabot vagy egy japánt, s megfordítva is ez a helyzet. Ám éppúgy téved a tudós is, amikor az arab vagy a görög rendszer alapszavait saját rendszerének alapszavaival fordítja le. A *nephesh* nem *animus,* és az atman nem lélek. Amit mi „akaratnak” nevezünk és amit mindenütt megtalálunk, azt az antik ember saját lélekképében *nem* lelte fel.

Mindezek után ne legyenek többé kétségeink afelől, hogy a gondolkodás világtörténelme során felbukkanó egyes lélekképek nagy jelentőséggel

bírnak. A pontszerű, eukleidészi létnek átadott antik, apollóni ember úgy tekintett saját lelkére, mint egy szép részekből összeállított kozmoszra. Platón νοϋς-nak, θυμός-nak, ἐπιθυμία-nak nevezte, s összehasonlította azt az emberrel, az állattal és a növénnyel, sőt egy ízben a déli, az északi és a görög emberrel is. Úgy tűnik, hogy itt a természetet másolták le, mégpedig úgy, ahogyan az az antik ember szeme előtt fokozatosan kibontakozik; kézzelfogható dolgok jól elrendezett összessége, melyekkel szemben a teret nem létezőként fogják fel. De vajon hol található meg e képben az „akarat”? S hol a funkcionális összefüggések elképzelése? Hol van *a mi* pszichológiánk többi alkotása? Hát azt hisszük, hogy Platón és Arisztotelész kevésbé értett az analízishez, mint mi, s nem vett észre valamit, ami nálunk bármelyik laikusnak feltűnne? Avagy itt azért hiányzik az akarat, mert az antik matematikában hiányzik a tér, az antik fizikában pedig az erő?

Vegyünk ezzel szemben a nyugati pszichológusok közül valakit, most mindegy, hogy kit. Mindig *funkcionális* elrendezést fogunk találni, sohasem testit; y = f(x): ez minden benyomás ősalakja, amit mi saját bensőnkből nyerünk, *minthogy* ez képezi külső világunk alapzatát. Gondolkodás, érzés, akarás – e hármasságból egyetlen nyugateurópai pszichológus se keveredik ki, bármennyire szeretné is. Viszont már a gótikus gondolkodók között folyó – s az akarat vagy az ész elsőbbségéről szóló – vita mutatja, hogy e ponton *erők* közötti viszonyt pillantottak meg; annak pedig, hogy e tanokat saját ismeretként adták-e elő vagy pedig Szent Ágostonból és Arisztotelészből olvasták ki, nincs jelentősége. Az asszociációk, appercepciók, akarati folyamatok – bárhogy nevezzük is egyébként a képelemeket – kivétel nélkül a matematikai-fizikalisztikus függvények típusát mutatják, formájuk szerint pedig merőben antik vitásellenesek. Mivel nem fiziognómiailag értelmezendő életvonásokról, hanem „a lélekről” mint objektumról van szó, a pszichológusok zavara újfent a mozgás problémája körül kezdődik. *Egy benső eleata probléma* az antikvitás számára *is* létezik, az ész vagy az akarat funkcionális elsőbbségéről folyó skolasztikus vitában pedig már a barokk fizika ama veszélyes gyengesége mutatkozik meg, hogy az erő és a mozgás között nem képesek kétségektől mentes kapcsolatot találni. Az irány energiáját az antik és az indiai lélekkép tagadja – ott minden megállapodott és lekerekített –, a fausti és az egyiptomi viszont igenli – ebben hatáskomplexumok és

erőközpontok találhatók –, azonban az időidegen gondolkodás − épp ezen időhöz tapadó tartalom miatt – önmagával kerül ellentmondásba.

A fausti és az apollóni lélekkép a legteljesebb mértékben ellentéte egymásnak. S újra megjelenik az összes korábbi ellentét. A képzeletbeli egység az apollóni kultúrában *lélek-testként,* a faustiban pedig *lélektérként* jellemezhető. A test részekre oszlik, a térben folyamatok zajlanak le. Az antik ember saját benső világát plasztikusnak érzi. Ezt már a homéroszi szóhasználat is elárulja, melyen talán ősrégi vallási tanok szüremlenek át, így pl. az is, amelyik a Hadész birodalmában honoló lelkekről szól; ezek: testek jól felismerhető képmásai. A preszókratikus filozófia is így tekint a lélekre. Három szépen elrendezett része – λογιστικόν, ἐπιθυμητικόν, θυμοειδές – a Laokoón-csoportra emlékeztet. Mi viszont a zenei elem hatása alatt állunk; a benső élet szonátájának fő témája az akarat; a gondolkodás és érzés csak melléktémák; a tétel egy lelki kontrapunkt szigorú szabályainak rendelődik alá, ezek megtalálása a pszichológia feladata. A legegyszerűbb elemek úgy különböznek egymástól, mint az antik és a nyugati számok; ott nagyságok, itt pedig viszonyok. A fausti *lélekdinamika* szemben áll az apollóni létezés *lelki statikájával,* a σωφροσύνη és az ἀταραξία sztereometrikus eszményével.

Az apollóni lélekkép – Platón kettős fogata a νοῦς-szal mint haj tóval – azon nyomban szertefoszlik, mihelyt az arab kultúra mágikus lelkisége felé közeledik. Már a késői sztoában elhalványul, melynek vezetői túlnyomórészt az arameus Keletről származtak. A korai császárkor városi-római irodalmában is már csak reminiszcenciaként él.

A mágikus lélekkép *két rejtélyes szubsztancia, a szellem és a lélek* szigorú *dualizmusának* vonásait viseli magán. Ezek között sem az antik-statikus, sem pedig a nyugati-funkcionális viszony nem dominál; e kapcsolat teljességgel másképp formálódik, s épp ezért mágikus viszonynak nevezhető. Démokritosz és Galilei fizikájával ellentétben gondoljunk az alkímiára és a bölcsek kövére! E sajátosan keleti lélekkép belső szükségszerűséggel képezi alapját az összes pszichológiai – mindenekelőtt azonban teológiai – elmélkedésének, melyek az arab kultúra „gótikus” korai időszakára jellemzők (0-300). „János evangéliuma” éppúgy ideszámítódik, mint a gnosztikusok és az egyházatyák, a neoplatonikusok és a manicheusok írásai, a „Talmud” és az „Aveszta” dogmatikus szövegei és az Imperium Romanum egészen vallásos módon megnyilvánuló, öregkori hangulata, amely a filozófiájában rejlő minimális elevenséget a fiatal

Kelettől, Szíriától és Perzsiától vette át. Már a nagy Poszeidóniosz − aki annak ellenére, hogy roppant tudása antik homlokzatot viselt, valódi szemita és kora arab szellem volt − úgy vélte, hogy a léleknek ez a mágikus struktúrája – mint igazi lélekstruktúra – a legbensőbb ellentétben áll az apollóni életérzéssel. Egy, az élő testet átható szubsztancia, illetve egy másik, a világbarlangból az embervilágba alászálló, elvont, isteni szubsztancia (amin valamennyi belőle részesülő *consensus* alapszik) közötti *értékkülönbség* világos. E „szellem" hívja életre a magasabb rendű világot, melynek megteremtése révén diadalmaskodik a puszta élet, a „hús", a természet felett. Ez az az őskép, amely hol vallásos, hol filozófiai, hol pedig művészi módon felfogva – itt emlékeztetek a constantinusi időszak portréjára, melyen a szem mereven a végtelenbe tekint; *ez a pillantás jeleníti meg a* πνεῦμα-t – szolgál alapjául minden énérzésnek. Plótinosz és Órigenész legalábbis így érezték. Pál apostol különbséget tesz (pl. I. Kor. 15,44) a σώμα ψυχικόν és a σώμα πνευματικόν között. A gnózisban gyakori volt a kettős – testi vagy szellemi – ekszтázis elképzelése, illetve az emberek két részre való felosztása (alacsonyabb és magasabb rendűekre, pszüchikusokra és pneumatikusokra). Plutarkhosz a késő antik irodalomban elterjedt pszichológiát, a νους és a ψυχή kettősségét keleti mintaképek alapján írta le. Ezt a dualizmust nemsokára kapcsolatba hozták a keresztény-pogány, illetve szellem-természet közötti ellentéttel, s ebből eredt aztán a gnosztikusoknak, kereszténységeknek, perzsáknak és zsidóknak a világtörténelemről alkotott s napjainkig meg nem haladott sémája, amely azt az emberiség drámájaként fogja fel a Teremtés és a Végítélet között, a középpontban Isten beavatkozásával. A mágikus lélekkép a bagdadi és bászrai iskolákban éri el a szigorúan tudományos beteljesedést. Al-Farábi és al-Kindi[181] behatóan foglalkozott e mágikus pszichológia szövevényes és számunkra csak kevéssé hozzáférhető problémáival. Ennek a Nyugat fiatal, egészen elvont lélektanára *(nem* az én-érzésre) gyakorolt hatását nem szabad alábecsülni. A skolasztikus és a misztikus pszichológia a mór Spanyolországból, Szicíliából és a Keletről éppolyan sok formaelemet vett át, mint a gótikus művészet. Ne feledkezzünk meg arról, hogy az arabság a megalapozott kinyilatkoztatás-vallások kultúrája, s e vallások mindegyike dualisztikus lélekképet tételez fel. Gondoljunk a Kabalára s a zsidó filozófusok szerepére az úgynevezett középkori filozófiában, vagyis előbb a késő arab kultúrában, majd a korai gótikában. Csupán egyetlen nevezetes, figyelemre alig méltatott példát említek, ki egyben az utolsó is: Spinozát.[182]

A gettóból származó Spinoza – perzsa kortársa, Sirázi mellett – a mágikus világérzés legutolsó, megkésett képviselője, aki a fausti világérzés formavilágában csak vendég. A barokk kor okos tanulójaként rendszerének képes volt megadni a nyugati gondolkodás színezetét; a legmélyebb szinteken azonban teljes egészében a két lélekszubsztancia arab dualizmusának nézőpontját követi. *Ez a valódi, benső oka annak, hogy miért is hiányzik nála Galilei és Descartes erőfogalma.* E fogalom egy dinamikus univerzum súlypontja, s ennélfogva idegen a mágikus világérzéstől. A bölcsek kövének eszméje – ami Spinoza istenségeszméjében mint *causa sui* rejlik – s *a mi* természetképünk kauzális szükségszerűsége között nem létezik semmiféle közvetítés. Akaratdeterminizmusa ezért pontosan abból a fajtából való, amit az ortodoxia Bagdadban védelmezett – „kismet" −; ott kell keresni a *„more geometrico"* eljárásának szülőföldjét, azét az eljárását, ami közös a „Talmud"-dal, az „Avesztá"-val és az arab „Kalám"-mal, Spinoza „Etiká"-jában azonban – *a mi* filozófiánk körén belül – groteszk unikumot képez.

E mágikus lélekképet aztán a német romantika – múló szeszéllyel – még egyszer felidézte. A mágiában s a gótikus filozófusok zavaros gondolatmeneteiben éppúgy kedvüket lelték, mint a kolostorok és lovagvárak keresztes háborús eszményeiben, mindenekelőtt azonban a szaracén művészetben és költészetben, anélkül hogy e távoli dolgokból sokat megértettek volna. Schelling, Okén, Baader, Görres és körük örömét lelte az arab-zsidó stílusban folytatott terméketlen spekulációkban, melyeket nem titkolt élvezettel sötétnek s „mélynek" véltek – a keletiek viszont *nem* tartották annak –, s melyeket részben ők maguk sem értettek meg, s azt remélték, hogy teljes egészében a publikum sem érti azokat. E közjátékban csak a homályosság ama vonzereje figyelemre méltó, amit e gondolatkörök felmutatnak. Megkockáztatható az a végkövetkeztetés, hogy a fausti gondolatok legvilágosabb és legközérthetőbb összefoglalásai − mondjuk Descartes-nál és Kant „Prolegomenái"-ban – egy arab metafizikusra ugyanolyan ködös és zavaros benyomást gyakoroltak volna. Ami nekünk igaz, az az ő számukra hamis és megfordítva; s ez az egyes kultúrák lélekképére ugyanúgy érvényes, mint a tudományos meggondolás minden más eredményére.

3

A jövő előtt az a nehéz feladat áll – melynek megoldását el kell kezdeni –, hogy a gótikus stílusú világnézetben és filozófiában ugyanolyan módon különítse el egymástól a végső elemeket, mint a székesegyházak ornamentikájában és az akkori kezdetleges festészetben; ez utóbbi még nem merte eldönteni, hogy a síkszerű, aranyszínű hátteret vagy a tágas tereket megidéző, tájszerű hátteret – más szóval hogy Isten természetben való meglátásának mágikus avagy fausti módját – válassza-e. A korai lélekképben – miként e filozófiában kifejeződik – még tétován és alig-alig keverednek egymással a keresztény-arab metafizika – a szellem és lélek dualizmusának – vonásai a funkcionális lélekerők északi sejtelmeivel, melyeket még nem ismertek fel világosan. Ez a kettősség képezi az alapját *a gótikus filozófia alapproblémájának,* az akarat vagy az ész elsődlegességéről folytatott vitának, melyet hol a régi, arab, hol pedig az új, nyugati értelemben próbáltak megoldani. Ugyanarról a fogalmi mítoszról van szó, amely – folyton változó megfogalmazásban – egész filozófiánk menetét meghatározta, s ezt az összes többitől élesen megkülönböztette. A késő barokk racionalizmusa – a magabiztossá lett városi szellem büszkeségével – Ész istennő nagyobb hatalma mellett döntött; ez a helyzet Kantnál és a jakobinusoknál. De már a XIX. század – s mindenekelőtt Nietzsche – ismét az erősebb formulát választotta: *voluntas superior intellectu,* s ez az, ami immár beleivódott a vérünkbe.[183] Schopenhauer, az utolsó nagy rendszerező ezt „A világ mint akarat és képzet” képletébe sűrítette, s nem metafizikája, hanem csak *etikája* az, amely az akarattal *szemben* foglal állást.

Ez az a pont, ahol közvetlenül szemünk elé tárul egy kultúrán belüli mindennemű filozofálás legtitkosabb alapja és értelme. Mert a *fausti lélek* az, amely sok évszázados fáradozás árán megkísérelt *önarcképet* rajzolni magáról, mégpedig olyan képet, amely egyúttal teljességgel azonos a világról alkotott képpel. A gótikus világnézet – az ész és az akarat között folyó küzdelemmel együtt – valójában a keresztes hadjáratok, a Hohenstaufok és a nagy székesegyházak korában élő emberek *életérzésének* kifejeződése. *A lelket azért látták olyannak, mert maguk is olyanok voltak.*

A lélekképben az akarat és a gondolkodás ugyanaz, ami az irány és a kiterjedés, a történelem és a természet, a sors és az okság a külső világ képében. Az, hogy a mi ősszimbólumunk a végtelen kiterjedtség, mindkét

vetület alapvonásaiban kifejeződik. Az akarat a jövőt kapcsolja a jelenhez, a gondolkodás pedig a határtalant az itt-hez. *A történeti jövő a létrejövő, a végtelen világhorizont pedig a létrejött távolság;* ez a fausti mélységélmény értelme. Az irányérzést „akarat"-ként, a térérzést pedig „ész"-ként lényegszerűen, csaknem mitikusán képzelik el; így jön létre az a kép, melyet pszichológusaink szükségképpen a benső életből absztrahálnak.

Az, hogy a fausti kultúra *akaratkultúra,* csak más kifejezés arra, hogy lelkisége kitüntetetten történelmi hajlamát megnevezzük. A mindennapi nyelvhasználat „én"-je – *ego habeo factum* –, a *dinamikus* mondatszerkezet tehát teljes egészében visszaadja a cselekvésnek azt a stílusát, ami e hajlamból következik, s ami irány energiájával nemcsak „a világ mint történelem" képét, hanem történelmünket magát is uralja. Ez az „én" tör a magasba a gótikus építészetben; a toronycsúcsokat és a külső gyámíveket az „én"-nek lehet megfeleltetni, s *éppen ezért az egész fausti etika ‚felfelé törekvés":* az én tökéletesítése, az én erkölcsi jobbítása, az én megigazulása a hit és a jó cselekedetek által, a te tiszteletben tartása a felebarátban saját énünk és üdvösségünk végett – Aquinói Szent Tamástól egészen Kantig – s végül a legfőbb dolog: az én halhatatlansága.

Pontosan ez az, amit a tősgyökeres orosz hivalkodásnak tart s megvet. Az orosz, akarattalan lélek, melynek ősszimbóluma a végtelen síkság, azt keresi, hogy – szolgálva, *névtelenül,* önmagát feledve – a horizontális testvérvilágban oldódjék fel. *Önmagunkból* kiindulva gondolni a másikra, a felebaráti szeretet révén erkölcsileg *önmagunkat* jobbítani, *önmagunk* számára akarni a bűnbocsánatot – mindez a nyugati hivalkodás jele, s éppoly bűnös dolog, mint a székesegyházainkban megtestesülő égbe törő akarat – ellentétben az orosz templomok kupolákkal borított *lapos tetőzetével.* Nyehljudov, Tolsztoj hőse úgy gondozza saját erkölcsi énjét, akár a körmeit; Tolsztoj éppen ezért a petrinizmus pszeudomorfózisához tartozik. Raszkolnyikov ezzel szemben csak jelentéktelen része egy „Mi"-nek. Az ő bűne mindenki bűne. Már az is fennhéjázás és önteltség, ha bűnét valami rá jellemző sajátszerűségnek tartjuk. S mindebből valami a mágikus lélekképnek is alapját képezi. „Ha valaki én hozzám jő – mondja Jézus (Luk. 14,26) –, és meg nem gyűlöli az ő atyját és anyját, feleségét és gyermekeit, fitestvéreit és nőtestvéreit, *sőt még a maga lelkét is* (τν έαυτοϋ ψυχήν), *nem lehet az én tanítványom."* Ebből az érzésből kiindulva nevezi magát emberivadéknak.[184] A pravoszlávok *consensus* szintén személytelen,

s az „én”-t bűnnek tartja; ugyanez a helyzet az igazság hamisítatlanul orosz fogalmával is, ami nem más, mint a kiválasztottak névtelen egyetértése.

A teljes egészében a jelenhez tartozó antik emberből szintén hiányzik a mi világés lélekképünket uraló irányenergia, amely az összes érzéki benyomást a messzeségbe vezető útra összpontosítja, s valamennyi benső élményt a jövő értelme által fogja egybe. Az antik ember „akarattalan”. Az antik sorseszme semmilyen kétséget nem hagy efelől, s még kevésbé a dór oszlop szimbóluma. Ha a gondolkodás és az akarat közötti összeütközés képezi az összes jelentős portré rejtett témáját Jan van Eycktől egészen Marées-ig, akkor az antik portré mindebből semmit sem foglalhat magában, mivel az antik lélekképben a gondolkodás (νους), a benső Zeusz mellett az állati és vegetatív ösztönök ahistorikus egységei állnak (θυμός és επιθυμία), melyek teljességgel szomatikusak, s teljességgel nélkülöznek minden tudatos irányt s valamilyen cél felé való törekvést.

Annak, hogy a hozzánk és csakis hozzánk tartozó fausti elvet milyen névvel akarjuk illetni, nincs jelentősége, „...a név hang, és füst csupán.” A „tér” szintén egy szó, amely – mondja azt a matematikus, a gondolkodó, a költő avagy a festő − ezernyi válfajában szeretné kifejezni azt az egy és ugyanazon leírhatatlan valamit, ami látszólag sajátja az egész emberiségnek, s mégis, csakis a nyugati kultúrán belül rendelkezik *azzal* a metafizikai mögöttes értelemmel, melyet mi belső szükségszerűséggel tulajdonítunk neki. Nagy s szimbolikus jelentősége nem az „akarat” fogalmának van, hanem annak a körülménynek, hogy a mi számunkra egyáltalában létezik, miközben *a görögök egyáltalán nem ismerték.* A mély-tér és az akarat között legvégső fokon nincs semmiféle különbség. Az antik nyelvekből hiányzik a megnevezés az egyikre s *ennek következtében* a másikra *is.*[185] A fausti világkép tiszta tere nem pusztán csak terjedelem, hanem: a messzeségbe való kiterjedés mint hatékonyság, mint a csak–, csupán-érzéki meghaladása, mint feszültség és irányultság, mint a hatalom szellemi akarása. Jól tudom, hogy e körülírások mennyire elégtelenek. Teljességgel lehetetlen, hogy egzakt fogalmak révén megadjuk annak a különbségét, hogy mit is nevezünk mi térnek s mit az arab vagy indiai kultúrában élő emberek, vagy hogy mit gondolnak, éreznek, illetve képzelnek e szó kapcsán. Azt viszont, *hogy* itt valami alapvetően különböző dologról van szó, a mindenkori matematika és képzőművészet nagyon is különböző alapszemlélete – legfőképpen pedig a közvetlen életmegnyilvánulások – bizonyítják. Látni fogjuk, hogy a tér és az akarat

azonossága miként fejeződik ki Kopernikusz és Kolumbusz s nem kevésbé a Hohenstaufok és Napóleon tetteiben – ti. mint a világtér feletti uralom −; ez az azonosság azonban másféle módon, de benne rejlik az erőtér és a potenciál fizikalisztikus fogalmaiban is, melyeket képtelenek lettünk volna akár egyetlen göröggel is megértetni. A tér mint a szemlélet *a priori* formája – vagyis az a formula, melyben Kant végérvényesen kimondta azt, amit a barokk filozófia szakadatlanul keresett – voltaképpen a lélek *uralmi igényét* jelenti afölött, ami idegenként áll vele szemben. Az én a forma révén uralja a világot.[186]

Ezt az igényt fejezi ki az olaj festészet mélységperspektívája, amely a végtelennek elgondolt képi teret a szemlélőtől

teszi függővé, aki ezt – a megfelelő távolságból – a szó szoros értelmében *uralja.* E messzeségbe irányulás az, ami a barokk kori festményen és parkelrendezésben elvezet a *heroikus, történelmileg átérzett* táj típusához, s ugyanezt fejezi ki a vektor matematikai-fizikai fogalma is. A festészet évszázadokon át szenvedélyesen törekedett eljutni e nagy szimbólumhoz, melyben mindaz benne rejlik, amit a „tér", „akarat", „erő" szavak szeretnének kifejezni. Megfelel ennek a metafizika amaz állandó törekvése, hogy a dolgok szellemtől való funkcionális függőségét olyan fogalompárok révén fogalmazzák meg, mint jelenség és magánvaló dolog, akarat és képzet, én és nem én; e fogalmak mind tisztán dinamikus tartalmat hordoznak, s szöges ellentétben állnak Prótagorasznak az emberről szóló tanával, melyben az *mértéke, tehát nem az alkotója* minden dolognak. Az antik metafizika úgy tekint az emberre, mint testre a testek között, s a megismerés itt egyfajta *érintés,* amely a megismerttől a megismerő felé halad, nem pedig megfordítva. Anaxagorasz és Démokritosz optikai elméletei nagyon távol állnak attól, hogy az embert az érzéki eszrevevesben valamiféle aktivitással ruházzák fel. Platón sohasem érzi az ént valamely transzcendens hatásszféra középpontjának; Kantnál viszont ez benső szükséglet volt. Híres barlanghasonlatában a foglyok valóban foglyok, *rabszolgái,* nem pedig urai a külső benyomásoknak, a közös nap süt le rájuk, s nem ők maguk napok, melyek mindeneken átvilágítanak. A térenergia fizikai fogalma – vagyis az az antikvitás szellemével szöges ellentétben álló képzet, hogy már a *térbeli távolság* energiaforma, mi több, minden energia ősformája, mivel ez képezi a kapacitás és az intenzitás

fogalmainak az alapját – megvilágítja az akaratnak a képzeletbeli lélektérhez fűződő viszonyát is. Érezzük, hogy mindkettő – vagyis Galilei és Newton dinamikus világképe, illetve a dinamikus lélekkép az akarattal mint súlyponttal és vonatkoztatási középponttal együtt – egy és ugyanazt jelenti. Mindkettő

barokk képződmény, a teljes érettség állapotába jutott fausti kultúra szimbóluma.

Vétünk akkor – bár gyakran előfordul –, amikor az akarat „kultuszát" ha nem is általánosan emberi, de mindenesetre általánosan keresztény jelenségnek tartjuk, és a kora arab vallások ethoszából vezetjük le. Ez az összefüggés csupán a történelmi felszínhez tartozik, s bizonyos szavak (ilyen pl. a *voluntas)* sorsát – melyek mélyszimbolikus jelentésváltozását nem vesszük észre – összekeverjük a szójelentések és az eszmék történetével. Ha az arab pszichológusok, pl. Murtada, többféle „akarat" lehetőségéről beszélnek − egy „akarat"-ról, amely a cselekvéssel függ össze, egy másikról, amely azt, tőle függetlenül, megelőzi, egy harmadikról, melynek egyáltalán semmi köze sincs a cselekvéshez, s végül még egy továbbiról, amely magát az „akarást" teremti, ahol az arab terminus mélyebb értelméről van szó –, akkor nyilvánvalóan olyan lélekkép áll előttünk, amely struktúráját tekintve alapvetően különbözik a faustitól.

A lélekelemek minden egyes ember számára, bármely kultúrához tartozzék is egyébként, valamely *belső mitológiának* az istenségei. S amit Zeusz jelent a külső Olümposz esetében, azt jelenti a benső világ számára a νους, ami fölötte áll a többi lélekrésznek, s a legteljesebb egyértelműséggel létezik minden egyes görög számára. Amit „Isten" a mi számunkra jelent – világlelket, mindenható erőt, mindenütt jelenvaló hatást és előrelátást –, ugyanazt jelenti az akarat, amit a világtérből a képzeletbeli lélektérbe vetítünk vissza, s amit mi szükségképpen valóban létezőnek érzünk. A mágikus kultúra mikrokozmikus dualizmusához – a *ruah* és a *nephesh,* a *pneuma* és a *pszükhé* kettősségéhez – szükségképpen tartozik hozzá az Isten és az ördög, a perzsa Ormuzd és Ahriman, a zsidó Jahve és Belzebub, az iszlám Allah és Iblisz, az abszolút jó és az abszolút rossz makrokozmikus ellentéte; azt is észre fogjuk venni, hogy a nyugati világérzésben mindkét ellentét *egyszerre* halványult el.

Ugyanabban a mértékben, ahogy az *intellectus* vagy a *voluntas* elsőbbségéről folytatott gótikus vitából az akarat mint egy *lelki*

monoteizmus középpontja bukkan elő, hasonló mértékben foszlik semmivé az ördög alakja a valós világban. A külvilág panteizmusát a barokk korban közvetlenül egy belső panteizmus követte, és amit *Isten és a világ* ellentétének kell jelentenie – bármilyen értelemben vegyük is azt –, mindig azt jelenti az „akarat" szó is a lélekkel mint olyannal szemben; azt az erőt, amely birodalmában mindeneket mozgat.[187] Mihelyt a vallásos gondolkodás átalakul szigorúan tudományos gondolkodássá, a fizikában és a pszichológiában úgyszintén létrejön egy kettős fogalommítosz. Az „erő", „tömeg", „akarat", „szenvedély" fogalmak eredete nem az objektív tapasztalaton, hanem egy életérzésen alapszik. A darwinizmus nem egyéb, mint ennek az érzésnek egy szokatlanul lapos felfogása. A „természet" szót egyetlen görög sem használná az abszolút és tervszerű aktivitás olyan értelmében, ahogyan azt a modern biológia teszi. „Isten akarata" számunkra pleonazmus. Isten (vagy „a természet") nem egyéb, mint akarat. Ahogy az istenfogalom a reneszánsz óta észrevétlenül a végtelen világtér fogalmával válik azonossá, s elveszíti érzéki, személyes vonásait − a mindenütt jelenvalóság és a mindenhatóság csaknem matematikai fogalmakká váltak –, úgy válik egyúttal mindennemű szemléletességtől megfosztott világakarattá. A tiszta hangszeres zene mint az egyedüli és végső eszköz arra, hogy ezt az istenérzést megszólaltassa, *ezért* diadalmaskodik 1700 körül a festészet felett. Gondoljunk csak ezzel ellentétben Homérosz isteneire! A világ felett Zeusznak egyáltalában nincs teljes hatalma; még az Olümposzon is csak *primus inter pares* – miként azt az apollóni világérzés megköveteli –, test a testek között. A vak szükségszerűség, az ananké, melyet az antik éberlét a kozmoszban pillant meg, semmi esetre sem függ tőle. Épp ellenkezőleg: az istenek alá vannak vetve ennek. Ezt Aiszkhülosz mondja ki a „Prométheusz"-ban egy sorsdöntő helyen, de már Homérosznál érezhető az istenek *viszályában* s azon a fordulóponton, ahol Zeusz felemeli a sors mérlegét, de nem azért, hogy döntsön Hektor sorsáról, hanem azért, hogy megtudakolja azt. Az antik lélek a maga részeivel és tulajdonságaival apró istenek Olümposzának tűnik, s a hellén életvezetés – a szophroszüne és az ataraxia – eszménye pedig az, hogy ezeket békés összhangban tartsa. Több filozófus utal erre az összefüggésre, midőn a legmagasabb rendű lélekrészt, a νοῦς-t, Zeusznak nevezi. Arisztotelész egyetlen funkciót tulajdonít istenségének, a θεωρία-t, a szemlélődést; ez Diogenész eszménye – az élet végső tökélyre jutott statikája ez, szemben a XVIII. századi életideál éppoly végső tökélyre jutott dinamikájával.

Az a rejtélyes valami a lélekképben, amit az „akarat” szóval nevezünk meg, a *harmadik dimenzió szenvedélye,* tehát éppoly sajátszerűen a barokk alkotása, mint ahogy az az olaj festészet perspektívája, az új fizika erőfogalma s a tiszta hangszeres zene hangvilága. A gótika valamennyi esetben előre jelezte mindazt, ami ezekben a szellemtől áthatott évszázadokban teljesedett be. E ponton, ahol arról van szó, hogy a fausti élet *stílusa* ellentétben áll az összes többivel, le kell szögeznünk, hogy az „akarat”, „erő”, „tér”, „Isten” ősszavak a *fausti* jelentésérzésen nyugvó s azáltal átlelkesített érzéki képek, nagy s egymással rokonságban álló formavilágok alkotó alapvonásai, melyekben ez a lét fejeződik ki. Egészen mostanáig abban a hitben éltünk, hogy itt „önmagukban létező”, örök tényeket birtokolunk, melyek valamikor, a kritikai kutatás során, egyszer majd végérvényesen biztosak, „ismertek” s bebizonyítottak lesznek. A természettudomány ezen illúziójában hasonló módon osztozott a pszichológia is. Az a felismerés, hogy ezek az „általánosan érvényes” alapok *csupáncsak a szemlélet és megértés barokk stílusának tartozékai,* s mint átmeneti jelentőségű kifejezési formák csak a nyugateurópai szellemiség számára „igazak”, megváltoztatja e tudományok egész értelmét, hiszen ezek nemcsak egy szisztematikus megismerés szubjektumai, hanem – sokkal magasabb szinten – egyúttal egyfajta *fiziognómiai elmélkedés objektumai is.*

Mint láttuk, akkortájra esett a barokk építészet kezdete, midőn Michelangelo a reneszánsz tektonikus elemeit – a támasztékot és a súlyt – az erő és a tömeg dinamikus elemeivel váltotta fel. A Brunelleschi alkotta Pazzi-kápolna derűs ráhagyatkozást fejez ki; az II Gesú homlokzata – Vignola műve – *kővé vált akarat.* Az új stílust, annak egyházi vetületében, jezsuita stílusnak nevezték, mindenekelőtt ama végső tökély alapján, amivel Vignola és della Porta ruházta fel, s valóban benső összefüggés áll fenn e stílus, illetve Loyolai Szent Ignác műve között, kinek rendje az egyház tiszta, elvont akaratát jeleníti meg,[188] a rend rejtett, a végtelenbe nyúló hatása pedig az analízis és a fúgaművészet párját képezi.

Mostantól már nem hat paradoxonként az, ha az elkövetkezőkben *a pszichológiában, a matematikában és az elméleti fizikában* jelen levő *barokk,* sőt *jezsuita stílusról* esik szó. A dinamika formanyelve, amely az anyag és forma szomatikus-akarattalan ellentétének helyébe a kapacitás és intenzitás energikus ellentétét állította, közös ezen évszázadok valamennyi szellemi alkotásában.

4

Most vetődik fel az a kérdés, hogy e kultúra képviselője mennyiben teljesíti azt, amit az általa megalkotott lélekkép alapján elvárhatunk tőle. Ha a nyugati fizika témája – most egészen általános módon – a hatékony tér témájaként jellemezhető, akkor ezzel a kortárs ember létmódját, *léttartalmát* is meghatároztuk. Mi, fausti lények, hozzászoktunk ahhoz, hogy az egyént *tevékeny,* nem pedig plasztikus-statikus megjelenésmódja alapján fogadjuk be élettapasztalataink egészébe. Azt, hogy mi az ember, *tevékenysége* alapján mérjük le, ami befelé éppúgy irányulhat, mint kifelé; s az összes szándékot, okot, erőt, meggyőződést, szokást teljes egészében ezen irányultság alapján értékeljük. E nézőpontot a *„karakter”* szóban összegezzük. Karakteres fejekről, jellegzetes tájakról beszélünk, s gyakorta használt szófordulat az is, mikor valamely dísz, ecsetvonás, kézírás, egész művészet, korszak és kultúra karakteréről beszélünk. A barokk zene a karakterisztikus tulajdonképpeni művészete, ami egyaránt érvényes a dallamra és a hangszerelésre. Ez a szó is valami leírhatatlant jelöl, olyasvalamit, ami a fausti kultúrát elkülöníti az összes többitől. Az a közeli rokonság, amely az „akarat” szóval összefűzi, egyértelmű; amit az akarat jelent a lélekképben, azt jelenti a karakter az élet képében, ahogy az – magától értetődő módon – előttünk s *csakis* mielőttünk, nyugat-európaiak előtt megjelenik.

Valamennyi etikai rendszerünk alapigénye – hangozzanak bármennyire különbözően is egyébként metafizikai vagy gyakorlati formuláik – az, hogy az embernek legyen karaktere. A karakter – amely *a világ áramában* formálódik meg, a *„személyiség”, az élet viszonya a tetthez* – fausti benyomás az emberről, s erős a hasonlóság a fizikai világképpel a tekintetben, hogy a vektoriális erőfogalmat -együtt az irány tendenciájával – a legszigorúbb elméleti vizsgálódások ellenére sem sikerült elválasztani a mozgás fogalmától. Akarat és lélek, karakter és élet merev elkülönítése éppilyen lehetetlen. E kultúra csúcsán – a XVII. század óta bizonyosan – azt tapasztaljuk, hogy az „élet” szó teljesen azonos jelentésű az akarással. Olyan kifejezésekből, mint „életerő”, „életakarat”, „tevékeny energia”, magától értetődő módon igen sok található etikai irodalmunkban, míg e kifejezéseket a Periklész kori görög nyelvre még csak le sem lehetett volna fordítani.

Megfigyelhető, hogy – mint magasabb rendű s egységes képződménynek – minden egyes kultúrának *megvan a maga saját morális alapvetése;* ezt eddig mindig elfedte az a körülmény, hogy valamennyi morál idő-és térbeli általános érvé-nyűségre tartott igényt. Annyiféle morál van, ahány kultúra. Ezt Nietzsche elsőként sejtette meg; ennek ellenére korántsem jutott el odáig, hogy felismerje a morál – *minden jót* és *minden* rosszat meghaladó – valóban objektív morfológiáját. Az antik, indiai, keresztény és reneszánsz morált saját értékkritériumai alapján értékelte, ahelyett, hogy azok stílusát szimbólumként fogta volna fel. Ám *a morál ősjelensége* mint olyan felett épp a mi történelmi pillantásunknak nem lett volna szabad elsiklania. Mindazonáltal úgy tűnik, hogy csak napjainkra váltunk erre éretté. A mi számunkra – éspedig már Joachim de Floris és a keresztes hadjáratok óta – az az elképzelés, hogy az emberiség tevékeny, küzdő, előrehaladó egészet alkot, olyannyira szükségszerűvé vált, hogy nehezünkre esik belátni: ez átmeneti érvényességű és élettartamú, kizárólag nyugati szemléletmód csupán. Az antik szellem számára az emberiség változatlan tömegnek tűnik, s ennek egészen más módon megformált morál felel meg, melynek léte nyomon követhető a homéroszi korai időktől egészen a császárkorig. Egyáltalán azt látjuk, hogy a fausti kultúra maximálisan aktív életérzése a kínai és az egyiptomi, a szigorúan passzív antik életérzés pedig az indiai kultúrához áll közel.

Ha volt valaha népcsoport, amely a létért folytatott harcot állandóan szem előtt tartotta, akkor ez az antik kultúra volt, melyben a városok – kicsik és nagyok – egyfajta tökéletesen történelemellenes ösztöntől vezérelve, mindenféle terv, értelem, kegyelem nélkül, test test ellen, a végsőkig harcoltak egymás ellen. A görög etika azonban – Hérakleitosz ellenére – távol állt attól, hogy a harcot *etikai* princípiummá tegye. A sztoikusok, csakúgy, mint az epikureusok, eszményként a harcról való lemondást hirdették. Az ellenállás legyűrése sokkal inkább a nyugati lélek tipikus ösztönzőereje. Aktivitást, eltökéltséget, önmeghatározást követel; harc az élet kényelmes felszíne, a pillanatnyi benyomások, a közeli, a kézzelfogható s a könnyű ellen, annak megvalósítása, ami általános és tartós, s ami a múltat és a jövőt lelkileg összekapcsolja – ez minden fausti imperativus foglalata, kezdve a gótika legkorábbi napjaitól egészen Kantig és Fichtéig, s mindezt messze meghaladva egészen addig az ethoszig, amely áthatja államaink, gazdasági potenciálunk és technikánk roppant mérvű hatalom-és akaratmegnyilvánulásait. A *carpe diem,* az antik álláspont

önmagával beérő léte tökéletes ellentéte annak, amit Goethe, Kant, Pascal s az egyház csakúgy, mint a szabadgondolkodók egyedüli értéknek tartottak – ti. *a tevékeny, küzdelmes, győzedelmes* létnek.[189]

Ahogy a dinamika valamennyi – festészeti, zenei, fizikai, társadalmi, politikai – formája végtelenül sok összefüggést érvényesít, s az antik fizikával ellentétben nem az egyedi esetet s azok összességét, hanem a tipikus lefolyást s annak funkcionális szabályát tartja szem előtt, hasonlóképpen „karakter"-en is azt értjük, ami az élet kimunkálása során alapvetően ugyanaz marad. Máskülönben a karakter hiányáról beszélünk. A karakter, mint *mozgásban levő* egzisztencia formája az, melyben az egyes részletek lehető legnagyobb változékonysága párosul az alapvető vonulat legszigorúbb állandóságával, más szóval az, ami olyan jelentős biográfiát, mint amilyen Goethe „Költészet és valóság"-a egyáltalán lehetővé tesz. Plutarkhosz hamisítatlanul antik életrajzai ezzel szemben nem fejlődéstörténeti, hanem kronológiai szempontból elrendezett anekdotagyűjtemények csupán, s hajlamosak vagyunk elismerni, hogy Alkibiadészről, Periklészről s egyáltalán egy tisztán apollóni emberről csakis a második s nem pedig az első fajta életrajz képzelhető el. Élményeikből nem a tények halmaza, hanem a köztük levő viszony hiányzik; valamiféle atomisztikus jelleget viselnek magukon. A fizikai világképre vonatkoztatva ez a következőképpen fest: nem arról van szó, mintha a görög *elfeledkezett* volna arról, hogy tapasztalatainak összességében általános törvényeket keressen, hanem arról, hogy kozmoszában ezeket egyáltalán meg sem tudta *találni.*

Ebből pedig az következik, hogy az antikvitásban a karakterrel foglalkozó tudományok – mindenekelőtt a fiziognómia és a grafológia – nagyon nyomorúságos képet mutathattak. A kézírás helyett, melyet nem ismerünk, ezt számunkra az antik ornamentum bizonyítja, amely – gondoljunk a meanderre s az akantuszlevélre – a gótikus díszítéstől eltérően a karakterisztikus kifejezés hihetetlen egyszerűségéről és gyengeségéről tanúskodik; másrészről viszont olyan kiegyensúlyozottságot mutat – az időtlenség értelmében véve –, melyet ezután soha többé nem értek el.

Magától értetődik, hogy amikor az antik életérzést tesszük vizsgálat tárgyává, akkor az etikai értékelésnek olyan alapelemére kell bukkannunk, amely éppolyan ellentétben áll a karakterrel, mint a szobor a fúgával, az euklideszi geometria az analízissel s a test a térrel. Ez a *taglejtés.* Ezzel pedig alapelvét adtuk meg egyféle lelki *statikának,* s az a szó, amely a mi

„személyiség” szavunk helyett az antik nyelvekben szerepel – πρόσωπον, *persona – szerepet, maszkot* jelent. A késő görög-római nyelvhasználatban e terminus *a nyilvános és külső megjelenést* és ezzel *az antik ember* tulajdonképpeni, *lényegi magvát* jelöli. A szónokról azt mondták, hogy papi vagy katonai πρόσωπον-t beszél. A rabszolga απρόσωπος volt, de nem άσφματος, azaz *semmiféle* olyan magatartás nem jellemezte, ami a közélet részeként számításba jöhetett volna, *„lelke”* viszont volt. Azt, hogy a sors valakinek egy király vagy egy hadvezér szerepét osztotta ki, a római a *persona regis, imperatoris* szavakkal fejezi ki.[190] Ebben mutatkozik meg az apollóni életstílus. Nem arról van szó, hogy a benső lehetőségeket tevékeny *törekvés* révén bontakoztatjuk ki, hanem arról, hogy a mindenkor zárt *magatartás* a legszigorúbban idomul egy úgynevezett plasztikus léteszményhez. A szépségnek egy bizonyos fogalma csak az antik etikában játszik szerepet. Akár σωφροσύνη-nek nevezzük ezt az ideált, akár καλοκάγαθία-nak, vagy άταραξία-nak, mindig érzékileg megragadható, teljességgel a nyilvánosság előtt megjelenő, meghatározott vonások jól elrendezett csoportját jelenti, amely a *többiekhez* és nem önnön valójához szól. Az ember a külső élet objektuma, nem pedig szubjektuma volt. A tisztán jelenvalót, a pillanatnyit, az előtérben állót nem meghaladták, hanem megformálták. A benső élet ebben az összefüggésben elképzelhetetlen fogalom. Arisztotelész lefordíthatatlan és folyton nyugateurópai értelemben félreértett kifejezése, a ζωον πολιτι-κόν olyan emberekre vonatkozik, akik egyedül, magányosan semmik – micsoda groteszk elképzelés lenne Robinson szerepében egy athéni! – s csak együttesen jelentenek valamit, az agorán, a *fórumon,* ahol mindenki a többiekben tükröződik vissza, s tulajdonképpeni valóságra csak így tesz szert. Mindez benne rejlik a σώματα πόλεως: „a város polgára” kifejezésben. S belátjuk, hogy a portré, a barokk művészet próbaköve, annyiban azonos az ember ábrázolásával, amennyiben annak karaktere van; másrészről pedig: az attikai virágkorban az ember *viselkedésként, „persona”* -ként való megjelenítésének a csupasz szobor formaeszményéhez kellett eljutnia.

5

Ez az ellentét elvezetett a tragédia két, egymástól minden tekintetben alapvetően különböző formájához. A fausti formában, a *karakter drámában* és az apolloniban, a *fenséges gesztus drámájában* valójában csak a név közös, semmi más.

A barokk kor – jellemző módon nem Aiszkhüloszból és Szophoklészből, hanem kizárólag Senecából kiindulva[191] -az esemény helyett egyre határozottabban a karaktert helyezte az egész súlypontjába, azt tette úgymond egy lelki koordináta-rendszer középpontjába, s minden szcenikus tény erre vonatkoztatva kap helyet, értelmet és értéket – e folyamat, mellesleg, pontosan megfelel annak, amikor az építészet figyelme a paestumi templom helyett a császárkori épületek felé fordul. Létrejön az *akarás,* a hatóerők, a nem szükségképpen láthatóvá tett benső mozgalmasság *tragédiája;* Szophoklész ezzel szemben a történés elkerülhetetlen minimumát – mindenekelőtt a hírnökök üzenetének művészi eszköze révén – a színfal mögé helyezi. Az antik tragédia általános helyzetekre, nem pedig különös személyiségekre vonatkozik; Arisztotelész kifejezetten úgy jellemzi, mint μίμησις ούκ άνθρφπων άλλα πράζεως και βίου.

Annak, amit „Poétiká”-jában – a költészetünk számára minden bizonnyal legvégzetesebb könyvben – ήθος-nak nevez, vagyis egy ideális görög férfi ideális *magatartásának* egy fájdalmas helyzetben, a mi „karakter” fogalmunkhoz -mint az én eseményeket meghatározó alkatához – éppoly kevés köze van, mint egy síknak Eukleidész geometriájában egy ugyanolyan nevű alakzathoz, mondjuk az algebrai egyenletek riemanni elméletében. Az, hogy az ήθος-t a „karakter” szóval fordítottuk le, ahelyett, hogy ezt az egzakt módon alig visszaadható terminust a „szerep”, „magatartás”, „gesztus” szavakkal írtuk volna körül, továbbá az, hogy a μΰθος-t, az *időtlen eseményt* a cselekvés szóval adtuk vissza, éppolyan károssá vált, mint a δράμα szónak a „cselekvésiből való eredeztetése. Othello, Don Quijote, a Mizantróp, Werther, Hedda Gabler – karakterek. A tragikus elem az ily módon megformált emberek – saját világukban való – *puszta létében* rejlik. Az, hogy ki ellen harcolnak: saját maguk vagy mások ellen, egyre megy; a harcot a karakter s nem valami külső körülmény kényszeríti ki. Ez *végzet (Fügung),* egy lélek belehelyezése (Einfügung) egymásnak ellentmondó viszonyok összefüggésébe, amely nem tesz

lehetővé semmiféle tiszta megoldást. Az antik színpadi figurák azonban pusztán csak szerepek, nincs bennük szemernyi karakter sem. A színen mindig ugyanazok a figurák jelennek meg, az agg, a hérosz, a gyilkos, a szerető, folyton ugyanazok a nehézkesen mozgó, koturnusban lépkedő, maszkírozott testek. A maszk az antik drámában ezért volt még a késői időkben is mélyen szimbolikus *benső szükségszerűség;* a mi darabjainkat ezzel szemben az előadó arcjátéka nélkül nem is lehetne „előadni". Ezzel egyáltalán nem a görög színház nagyságát vitatjuk el; az alkalmi mimusok szintén viseltek maszkot – *sőt még a portrészobrok is* –, s ha meglett volna bennük a benső terek iránti mélyebb igény, a kellő építészeti formát maguktól kitalálták volna.

Azok a tragikus események, melyek egy *karakterre* való vonatkozásuk révén öltenek tragikus jelleget, hosszú, benső fejlődés következményei. Aiasz, Philoktétész, Antigoné és Elektra tragikus eseteiben azonban egy benső előtörténet a következményekre nézve még akkor is közömbös lenne, ha az antik emberben egyáltalán lett volna ilyen. A döntő esemény közvetlenül, egészen véletlenszerűen és kívülről zúdul rájuk, s bárki más lett volna a helyükben, nála is ugyanazt a hatást váltotta volna ki. S még az sem szükséges, hogy ugyanahhoz a fajhoz tartozó ember legyen.

Az antik és a nyugati tragédia ellentétét még nem jellemzi elég élesen az, ha csak cselekményről vagy eseményről beszélünk. A fausti tragédia *biografikus,* az apolloni pedig *anekdotikus,* azaz az előbbi egy egész élet iránnyal rendelkező létét fogja át, az utóbbi pedig csak az önmagában fennálló pillanatot; hiszen miféle viszony fűzi Oidipusz vagy Oresztész *benső* múltjának egészét ahhoz a megsemmisítő eseményhez, ami hirtelen kerül az útjukba? Az antik stílusú anekdotával ellentétben ismerjük a *karakterisztikus,* személyes, antimitikus anekdota típusát is – ez a *novella,* melynek Cervantes, Kleist, Hoffmann és Storm a mesterei –, s ez annál jelentősebb, minél inkább érezzük, hogy motívuma *csak egyszer,* csakis *most* s csakis *ezzel* az emberrel történhetett meg; a mitikus anekdota, a *fabula* rangját viszont a tisztán ellentétes tulajdonságok határozzák meg. Itt tehát olyan sorssal van dolgunk, amely villámcsapásként hat, s mindegy, hogy kit ér; amott pedig egy másikkal, amely láthatatlan fonálként húzódik át egy életen, s ezt az összes többitől megkülönbözteti. Othello múltjában – maga a darab a pszichológiai elemzés mesterműve – még a legjelentéktelenebb vonásnak is van valami köze a katasztrófához. A fajgyűlölet, a felkapaszkodó magányossága a patríciusok között, a mór mint

katona, mint a természet gyermeke és mint magányos, élemedett korú ember – e momentumok egyike sem nélkülözi a jelentőséget. Próbáljuk csak meg a „Hamlet" vagy a „Lear" expozícióját, a szophoklészi darabokkal összehasonlítva, kibontani. Teljes egészében pszichológiai, nem pedig külső adatok summázata. Arról, akit mi manapság pszichológusnak nevezünk – ti. a benső korszakok alakítóját és ismerőjét, aki számunkra csaknem olyan fogalom, mint a „költő" – a görögöknek sejtelmük sem volt. S amilyen kevéssé voltak analitikusok a matematikában, éppoly kevéssé voltak azok a lelki élet területén; az antik lélekkel szembesülve ez nem is lehetett másként. „Pszichológia" – ez a tulajdonképpeni terminusa az emberformálás *nyugati* módjának. Ez éppúgy illik egy Rembrandt-portréra, mint a „Trisztán" zenéjére, Stendhal Julien Sorelјére vagy Dante „La vita nuová"-jára. Egyetlen más kultúra sem ismer ehhez hasonlót. Épp ez az, amit következetesen kirekesztettek az antik művészetek csoportjából. A „pszichológia" az a forma, melyben az *akarat,* az ember mint megtestesült akarat – nem pedig mint σώμα – válik fogékonnyá a művészet iránt. Aki itt Euripidésszel példálózik, annak fogalma sincs arról, hogy mi a pszichológia. A karakterisztikus vonások micsoda gazdagsága rejlik már az északi mitológiában, a ravasz törpékben, a bamba óriásokban, a tréfás manókban, mindabban, amit Löki, Baldr és a többi figura testesít meg, s mennyire tipikusnak hat emellett a homéroszi Olümposz! Zeusz, Apollón, Poszeidón, Árész egyszerű férfiak, Hermész „az ifjú", Athéné egy érettebb Aphrodité, a kisebb istenek pedig – ahogy a későbbi szobrászat is tanúsítja – csak a nevük alapján különböztethetők meg. Ez teljes mértékben vonatkozik az attikai színpadi figurákra is. Wolfram von Eschenbach, Cervantes, Shakespeare, Goethe esetében az egyedi élet tragikuma belülről kifelé, dinamikus és funkcionális módon fejlődik ki, s az életutak úgyszintén csak a század történeti hátteréből kibontva válnak egészen érthetővé; a három nagy athéni tragédiaíró esetében a tragédia kívülről, statikusan, eukleidészi módon jön létre. Egy korábban a világtörténelemre alkalmazott jellemzést megismételve azt mondhatjuk, hogy a megsemmisítő esemény ott *korszakot* teremt, itt pedig egy *epizódot* eredményez. Maga a halálos végkimenetel is csak a legvégső epizódja egy merő véletlenekből összeálló létezésnek.

Egy barokk tragédia nem más, mint hogy ezúttal a szemünk láttára bontakozik ki a vezető karakter; olyan, mint egy görbe vonal az egyenlet s mint a kinetikus energia a potenciális energia helyett. A látható személy a

lehetséges, a cselekvés pedig a magát megvalósító karakter. S a tragédiáról szóló tanításunk egész értelme ebben merül ki; ama tragédiáról van szó, melyet mindmáig elfednek az antik reminiszcenciák és félreértések. Az antikvitás tragikus embere eukleidészi test, akit szituációjában – melyet nem ő választott, s melyet megváltoztatni sem tud – eltalál a heimarmené; s aki – ahogy azt a külső eseményekből a test síkjaira érkező fény megvilágítja – változatlannak mutatkozik. Ebben az értelemben szerepel Agamemnon úgy az „Áldozatvivők"-ben mint „flottavezető királyi test", s ebben az értelemben mondja Oidipusz Kolónoszban, hogy az orákulum a „testének" üzent. A görög történelem valamennyi jelentős figurájánál – egészen Nagy Sándorig – megtaláljuk ezt a figyelemre méltó merevséget. Nem ismerek senkit, aki az élet küzdelmei során olyan benső átalakuláson ment volna keresztül, mint amilyenen pl. Luther és Loyolai. Amit a görögöknél túlságosan is elhamarkodottan jellemrajznak nevezünk, az nem egyéb, mint az események visszahatása a hős ήθος-ára, de sohasem egy személyiség visszahatása az eseményekre.

A drámát mi, fausti emberek, a legbensőbb szükségszerűségnél fogva úgy értjük meg, mint az aktivitás, a görög pedig − ugyanilyen szükségszerűséggel – mint a passzivitás maximumát.[192] Az attikai tragédiában nincs semmiféle „cselekmény". Az antik misztériumok mind δράματα-k vagy δρώ-μενα-k. liturgikus ünnepek voltak, s Aiszkhülosz, aki Eleusziszből származott, a magasrendű drámát a misztériumforma – s benne a peripeteia – átvételével alkotta meg. Arisztotelész úgy jellemzi a tragédiát, mint ami egy történés utánzása. Az utánzás mármost *a misztériumok* sokat emlegetett *megszentségtelenítésével* azonos, s tudjuk, hogy Aiszkhüloszt perbe fogták azért, mert – jelmezként – egyszer s mindenkorra az eleusziszi papok szent öltözetét is bevezette az attikai színpadon.[193] A tulajdonképpeni δραμα-t ugyanis − a panasztól az örömujjongásig tartó peripeteiával együtt -egyáltalában nem az ott elbeszélt történet foglalta magában, hanem a szimbolikus, a néző által teljes mélységében felfogott és átérzett kultikus cselekmény. A nem homéroszi, korai antik vallásnak ehhez az eleméhez kapcsolódott aztán egy paraszti elem: azok a burleszk – phallikus és dithü-rambikus -jelenetek, melyeket Démétér és Dionüszosz tiszteletére a tavaszi ünnepeken adtak elő. Az állattáncokból[194] és az énekkíséretből fejlődött ki a tragikus kórus, mellyel Theszpisz (534) előadója, a „válaszoló" áll szemben.

A tulajdonképpeni tragédia az ünnepélyes gyászdalból (threnosz, *naenia)* fejlődött ki. Abból a derűs játékból, melyet a lélek ünnepének is számító Dionüszosz-ünnepen adtak elő, az idők folyamán emberek gyászkara lett, s a szatírjáték az ünnep végére került. Phrünikhosz 494-ben mutatta be a „Milétosz bukásá"-t, amely egyáltalában nem történelmi dráma, hanem a milétoszi asszonyok panasza; mindezért szigorúan megbüntették, mivel a város szenvedésére emlékeztetett. Az antik tragédia a végső tökéletességet csak a második szereplő bevezetésével érte el; s ez Aiszkhülosz nevéhez fűződik; a panasznak mint *adott* témának valamilyen nagy emberi szenvedés – mint *jelenvaló* motívum -látható megformálása szolgált alapjául. Az előtérben zajló történet (μύθος) nem „cselekmény", hanem alkalom a kórus dalainak előadására, melyek – a későbbiek során éppúgy, mint ezt megelőzően – a tulajdonképpeni *tragoidiat* képezik. Teljességgel lényegtelen, hogy az eseményt elmondják-e vagy pedig előadják. A néző, aki tisztában volt a pillanat jelentőségével, a patetikus szavakból önmagát és saját sorsát vélte kihallani. *Benne* megy végbe az a sorsfordulat, ami a szent jelenetek tulajdonképpeni célja. Az emberi nem nyomorúságáról szóló liturgikus panasz – körbetűzdelve utalásokkal és történetekkel – mindig is az egész súlypontja maradt. Ez legtisztábban a „Prométheuszában, az „Agamemnón"-ban s az „Oidipusz király"-ban látható. Ám ekkortájt[195] magasodik a puszta panasz fölé a sokat szenvedő nagy alakja, fenséges magatartása, ήθος-a, amely hatalmas jelenetekben kerül színre a kar fellépéseit összekötő részekben. Nem a heroikus cselekvő a téma, kinek akarata idegen hatalmak ellenállásán vagy a saját lelkében dúló démonokon acélosodik vagy törik meg, hanem az akarat nélküli szenvedő, kinek szomatikus léte semmisül meg – s minden mélyebb ok nélkül, fűzhetjük hozzá. A Prométheusz-trilógiát Aiszkhülosz épp ott kezdi, ahol Goethe gyaníthatóan befejezte volna. Lear király megőrülése a tragikus cselekvés *eredménye.* Szophoklész Aiaszát viszont Athéné még a dráma kezdete *előtt teszi* őrültté. Ez a különbség valamely karakter s egy mozgatott figura között. Valóban, a félelem és a részvét, ahogy Arisztotelész írja, az antik tragédiák szükségszerű hatása az antik, de *csakis* az antik nézőkre. Ez rögtön világossá válik, ha azt nézzük, hogy mely jeleneteket tartja a leghatásosabbaknak; ti. a hirtelen sorsfordulatot és a felismerési jeleneteket. Az elsőhöz mindenekelőtt a φόβος (iszonyat), a másodikhoz pedig az έλεος (meghatottság) benyomása tartozik. A katarzist, melyet az antik tragédia elérni törekszik, csak az ataraxia léteszményéből kiindulva lehet újra átélni.

Az antik „lélek” tiszta jelen, tiszta σώμα, mozdulatlan, pontszerű lét. A legfélelmetesebb az, amikor ezt az istenek irigysége s az a vak véletlen teszi kérdésessé, amely válogatás nélkül, villámcsapásszerűen lesújthat bárkire. Az antik létezést ez gyökerében ragadja meg, miközben a fausti, mindent kockáztató embert pusztán csak erőteljesebb ellenállásra késztetné. Mármost ezt *megoldva* látni, úgy, mint amikor a zivatarfelhők sötéten tornyosulnak a látóhatár szélén, majd újból felragyog a nap: a kedvelt nagy gesztus feletti öröm mély érzése; a meggyötört mitikus lélek fellélegzése; az újból visszanyert egyensúly öröme – nos, ez a katarzis. Ez azonban egyúttal olyan életérzést tételez fel, amely tőlünk teljességgel idegen. A szó a mi nyelveinkre alig fordítható le, s érzéseinkbe alig plántálható át. A barokk és a klasszicizmus minden esztétikai fáradozására és önkényére szükség volt ahhoz – háttérben az antik könyvek iránt megnyilvánuló, fenntartás nélküli hódolattal –, hogy elhitesse velünk: a mi tragédiáinknak is ez a lelki fundamentuma – bár épp ellenkező hatást vált ki: azaz nem passzív, statikus élményektől szabadít meg, hanem aktív, dinamikus élményeket idéz elő, korbácsol fel s fokoz a végletekig, s egy energikus emberlét ősérzéseit – a kegyetlenséget, a feszültségben lelt örömöt, a veszélyt, az erőszakos cselekedetet, a győzelmet, a bűntettet, a diadalt és a megsemmisítést kísérő boldogság érzését – kelti fel bennünk, olyan érzéseket, melyek a viking kor, a Hohenstaufok tettei s a keresztes hadjáratok óta ott szunnyadtak valamennyi északi lélek mélyén. *Ez adja* Shakespeare hatását. A „Macbeth”-től a görög ember viszolygott volna; az, ami leginkább érthetetlen maradt volna számára: e hatalmas s bizonyos irányultságot hordozó biográfiai művészet. Azt, hogy olyan figurák, mint III. Richárd, Don Juan, Faust, Michael Kohlhaas, Golo teljességgel különböznek az antik típustól, s bennünk nem részvétet, hanem mély és különös irigységet, nem félelmet, hanem a gyötrelmekben való rejtélyes élvezetet s egy egészen másfajta együttérzés utáni emésztő vágyat keltenek, napjainkban – midőn a fausti tragédia legkésőbbi, német formájában is végérvényesen elsorvadt – NyugatEurópa világvárosi irodalmának állandó motívumai mutatják (ezt az irodalmat a megfelelő alexandriai irodalommal lehet egybevetni); az „idegfeszítő” kaland-és detektívtörténetekben s legújabban a mozidrámában is – amely a legteljesebb mértékben a késő antik mimust képviseli – ott érezhető a zabolátlan fausti győzelmi és felfedezési vágy maradványa.

Pontosan megfelel ennek az apollóni és a fausti színpadkép, amely hozzátartozik a műalkotás teljességéhez, úgy, ahogyan azt a költő elgondolta. Az antik dráma egy darabka plasztika, relief jellegű, patetikus jelenetek csoportja, hatalmas bábfigurák látványa a színház síkban záruló hátsó fala előtt.[196] Az előadás kizárólag nagy formátumú gesztusokból áll, miközben a történet gyér eseménysorát inkább ünnepélyesen elszavalták, mintsem előadták. A nyugati dráma technikája ennek épp az ellenkezőjét akarja; szüntelen mozgást s a cselekményszegény, statikus momentumok szigorú kiküszöbölését. A hely, az idő és a cselekmény híres hármasegysége – melyet Athénban így nem fogalmaztak meg, hanem tudattalanul alakítottak ki – *az antik márványszobor típusának* körülírása. S ezzel észrevétlenül jellemzik a poliszhoz, a tiszta jelenhez s a gesztushoz kötött antik ember életeszményét is. A hármasegység együttesen a *tagadások* értelmét hordozza; tagadják a teret, a jelent s a jövőt, valamint az összes távolba irányuló lelki kapcsolatot Ataraxia – a hármasegység ebben a szóban foglalható össze. E követelményeket véletlenül se keverjük össze azokkal a felszínen hasonlóságot mutató elvárásokkal, melyeket a román népek drámáiban találhatunk. A XVI. századi spanyol színház alávetette magát az „antik" szabályoknak, bár érthető, hogy II. Fülöp korának kasztíliai méltósága vonzónak érezte ezt, anélkül hogy e szabályok eredeti szellemét ismerte vagy akár csak megismerni akarta volna. A nagy spanyolok, mindenekelőtt Tirso de Molina, megalkották a barokk „hármasegységet", de nem úgy, mint metafizikai tagadásokat, hanem csak úgy, mint egy előkelő udvari szokás kifejezését, s Corneille, a spanyol grandezza engedelmes tanítványa, a hármasegységet ebben a jelentésben innen kölcsönözte. Ez végzetes lépésnek bizonyult. A mindenekfelett csodált antik szobrászat – melynek végső mozgatórugóit senki sem értette – firenzei utánzása semmit sem tudott tönkretenni, mivel akkoriban még nem létezett semmiféle északi szobrászat, amiben kárt tehetett volna. A hatalmas, nem is sejtett formákat és merészséget hordozó, tisztán fausti tragédia lehetősége viszont már adott volt. Abban, hogy ez *nem* jutott napvilágra, s hogy a germán dráma -Shakespeare minden nagysága ellenére – sohasem tudta egészen megtörni egy félreértett konvenció varázsát, az Arisztotelész tekintélyébe vetett vakhit a bűnös. Mi mindenné nem válhatott volna a barokk dráma a lovagi epika, valamint a gótika húsvéti játékainak és misztériumainak hatására s az egyházi oratóriumok és passiók tőszomszédságában akkor, ha soha semmit nem hallottak volna a görög

színházról! Egy, a kontrapunktikus zene szelleméből levezetett tragédia, amely megszabadult volna a számára értelmetlen plasztikus kötöttség béklyóitól; olyan színpadi költészet, amely Orlando Lassótól és Palestrinától kezdve – s Heinrich Schütz, Bach, Händel, Gluck és Beethoven mellett – tökéletesen szabadon fejlesztette volna ki a maga sajátos és tiszta formáit; mindez lehetséges lett volna, s mindez kimaradt. Olaj festészetünk belső szabadsága csakis annak a szerencsés körülménynek köszönhető, hogy az egész görög freskófestészet odaveszett.

6

S a hármasegység még nem volt elég. Az attikai dráma az arcjáték helyett a merev maszkot követelte meg – következésképpen megtiltotta a lelki jellemábrázolást, ugyanúgy, ahogy az ikonikus szobrok felállítását is. Megkövetelte a koturnust s az életnagyságot meghaladó – egészen a mozgásképtelenségig kitömött – figurát, a hosszú uszályos ruházattal – s mindezzel megszüntette a jelenség individualitását. S végezetül megkövetelte az énekbeszédet, amely egy csőszerű tölcsérből monoton hangon szólalt meg.

A puszta szöveg, úgy, ahogy azt ma *olvassuk* – nem kizárva azt, hogy, észrevétlenül, belevetítjük Goethe és Shakespeare szellemét, valamint perspektivikus látásunk egész erejét –, e drámák mélyebb értelméből csak keveset képes visszaadni. Az antik műalkotásokat teljes egészében az antik szem – mégpedig testi szem – számára alkották. A végső titkokat csak az előadás érzéki formája tárja fel. S épp ebben veszünk észre egy olyan vonást, amely minden fausti stílusban megírt, igazi tragédiában elviselhetetlen lenne: ez pedig a kar állandó jelenléte. A kar maga az őstragédia, mivel nélküle az ήθος nem volna lehetséges. Karakterét mindenki önmaga által kapja; a magatartás csak másokon keresztül formálódik meg.

E kar mint sokaság, mint a magányos, benső ember s a nyugati színpadi monológ eszményi ellentéte; e kar, amely mindig jelenvaló marad, amely előtt a hős összes „önmagával folytatott beszélgetése” lejátszódik, s amely a határtalantól, az ürességtől való szorongást a színpadról is elűzi -e kar merőben apollóni. Az önszemlélet mint *nyilvános* tevékenység, a hivalkodó nyilvános panasz az üres szobában ránk törő fájdalom helyett („... .ki ágya szélén és zokogva éjeit nem töltötte még...” [Szabó Lőrinc fordítása]), a könnyes jajveszékelés, amely drámák egész sorát tölti ki (pl. a „Philoktétész”-ben s a „Trakhiszi nők”-ben), az egyedül maradás lehetetlensége, a polisz értelme, e kultúra nőies jellege, ahogy erről a Belvederei Apollón ideáltípusa tanúskodik – mindez kifejeződik a kórus szimbólumában. E drámafajtával ellentétben Shakespeare egyetlen monológ. Még a párbeszédek, sőt még a csoportjelenetek is éreztetik velünk azt a roppant *benső* távolságot, amely ezen emberek között húzódik, s alapjában véve mindegyikük csak önmagával beszél. E lelki távolságot semmi sem képes áttörni. Hamletben és Don Quijotéban éppúgy érezni,

mint Tassóban és Wertherben, de már Wolfram von Eschenbach „Parzival”-jában is formát öltött, mégpedig a maga teljes végtelenségében; az egész nyugati poézist ez különbözteti meg az antik költészettől. Líránk egésze monologikus, Walther von der Vogelweidétől kezdve egészen Goethéig s az agonizáló világvárosok költészetéig; az antik líra ezzel szemben korális, szemtanúk előtti líra. Az egyiket bensőleg, szótlanul olvasva, hangtalan zeneként fogadjuk magunkba, a másikat pedig nyilvánosan recitáljuk. Az egyik – mint könyv, amely mindenütt otthon van – a hallgatag térhez tartozik, a másik pedig ahhoz a helyhez, ahol épp felhangzik.

Éppen ezért – bár az eleusziszi misztériumok és Dionüszosz epifániájának trák ünnepei éjszaka zajlottak – Theszpisz művészete, a legbensőbb szükségszerűséggel a délelőtt és a verőfényes napsütés jelenetévé fejlődött. A Nyugat népi és passiójátékaiból viszont – melyek, szerepek szerint szétosztva, a prédikációból fejlődtek ki, s melyeket először papok adtak elő a templomban, később azonban világiak is a szabad ég alatt, mégpedig a nagy egyházi ünnepek (búcsúk) délelőttjein – észrevétlenül az este és az éjszaka művészete lett. Az előadások már Shakespeare korában késő délután folytak, s e misztikus vonás, amely a műalkotást az ahhoz illő fényerősséghez akarta közelíteni, Goethe korára elérte célját. Egyáltalán, mindegyik művészetnek s mindegyik kultúrának megvan a maga jelentőségteljes órája. A XVIII. századi zene a sötétség művészete, ahol lelki szemeink nyílnak tágra, az attikai szobrászat pedig a felhőtlen napfényé. Azt, hogy e viszony milyen mélyre nyúlik, egyrészt az örök félhomályba burkolódzó gótikus szobrászat, másrészt az ión fuvola, a delelő nap hangszere bizonyítja. A gyertyafény igenli, a napfény pedig tagadja a dolgokkal szembeni teret. Éjszaka a világtér győzedelmeskedik az anyag felett, a déli napfényben a közeli dolgok semmisítik meg a távoli teret. Ebben különbözik egymástól az attikai freskó és az északi olajfestészet. így válik Héliosz és Pán antik, a csillagos ég és a vöröslő alkony pedig fausti szimbólummá. A holtak lelkei is éjfélkor kelnek útra, mindenekelőtt a karácsony utáni tizenkét hosszú éjszakán. Az antik lelkek a nappalhoz tartoztak. A korai egyház még δωδεκαή-μερον-ról, a tizenkét szent napról beszélt; a nyugati kultúra ébredésével „tizenkét éjszaka” lett belőlük.

Még sohasem figyeltek fel arra, hogy az antik váza-és freskófestészet egyetlen napszakot sem ismer? Egyetlen árnyék sem jelzi a nap állását, de az égbolt sem a csillagokét; nincs sem reggel, sem este, sem tavasz, sem

ősz; mindent tiszta, *időtlen fényesség* ural.[197] A klasszikus olajfestészet műtermi barnája ugyanolyan magától értetődő módon fejlődik ellenkező irányba, egy képzeletbeli, a napszaktól független sötétség, a fausti lélektér tulajdonképpeni atmoszférája felé. S ez annál is jelentősebb, mivel a képi terek a tájat kezdettől fogva a nap-és az évszak fényében – tehát történetileg – akarják visszaadni. Ám e hajnalokat, az alkony vöröslő fényében úszó felhőket, a távoli hegygerincek fölötti utolsó fénysugarat, a gyertyafénytől megvilágított szobákat, a tavaszi mezőket és az őszi erdőket, a bokrok és barázdák hosszú és rövidebb árnyékait mind-mind mégis valamilyen tompa homály itatja át, amely *nem* az égitestek mozgásából ered. Az antik és a nyugateurópai festészetet − s hasonlóképpen az antik és a nyugateurópai színpadot − valójában folytonos világosság és folytonos szürkület választja el egymástól. S vajon nem lehet-e az euklideszi geometriát is a nappal, az analízist pedig az éjszaka matematikájának nevezni?

A színváltozás, ami a görögök szemében biztosan megszentségtelenítő bűnnek tűnt volna, a mi számunkra csaknem vallásos szükséglet, világérzésünk követelménye. A „Tassó”-ban, amelyben a szín mindvégig azonos, valamiféle pogány jelleg rejlik. *Bensőleg* van szükségünk egy perspektívákkal teli s tág háttereket felvillantó drámára s olyan színpadra, amely megszüntet minden érzéki korlátot, s az egész világot magába zárja. Shakespeare, aki akkor született, amikor Michelangelo meghalt, s akkor hagyta abba az írást, amikor Rembrandt világra jött, a végtelenség s minden statikus kötöttség szenvedélyes meghaladásának maximumát érte el. Az erdők, a tengerek, az utcácskák, a kertek és a csataterek, melyeket ő költött, a messzeségben, a határtalanban rejlenek. Percek alatt évek szállnak tova. A megháborodott elméjű Lear a viharban, a bolond és az esztelen koldus között, az éjszakai pusztában, az én, amely legmélyebb magányában elvész a térben – ez a fausti életérzés. Ez az, ami a velencei zenében már 1600 körül bensőleg látott s átérzett tájakhoz ver hidat; az Erzsébet kori színpad ugyanis minderre *csak utal,* miközben lelki szemeink előtt a kevés számú utalásból egy egész világ képe kerekedik ki; ebben olyan jelenetek játszódnak le, melyek folyton távoli eseményekre vonatkoznak, s melyeket az antik színpad megjeleníteni sohasem tudott volna. A görög szín sohasem ábrázol tájat; a táj tulajdonképpen egyáltalán nem is létezik. Legfeljebb úgy jellemezhető, mint tova vonuló szobrok alapja. A figurák jelentenek mindent, a színházban éppúgy, mint a freskón. Amikor az antik embertől elvitatjuk a természetérzést, akkor a fausti lelkület szólal meg bennünk; az

az érzés, amely a térhez tapad, s ezért a tájhoz is, amennyiben az tér. Az antik természet *a test,* s ha egyszer megmártózunk ebben az érzésmódban, hirtelen megértjük, hogy egy görög milyen szemmel követhette a meztelen test mozgó izomreliefjét. *Az* volt az ő eleven természete, nem pedig a felhők, csillagok s a látóhatár.

7

Mindaz azonban, ami érzéki s közeli, közérthető. Ezért – életérzésének megnyilvánulásait tekintve – az összes eddigi kultúra közül az antik volt a leginkább, a nyugati pedig a legkevésbé népszerű. A közérthetőség olyan alkotás ismertetőjegye, amely minden egyes szemlélőnek minden titkát első pillantásra felfedi; olyan alkotásé, melynek értelme a külsőn és a felszínen testesül meg. Minden egyes kultúrában az a közérthető, ami az ősemberi állapottól és elképzeléstől kezdve változatlanul fennmaradt, amit az ember gyermekkorától kezdve fokozatosan megért, anélkül hogy meg kellene küzdenie egy egészen új szemléletmódért, s egyáltalán, közérthető mindaz, amiért *nem* kell megküzdeni, ami önmagától adódik, ami az érzékileg adottban közvetlenül szemünk elé tárul, nem pedig az, amire ugyanannak a révén csak utalnak, s amit csak kevesek – bizonyos körülmények között csak egészen kevesek – képesek megtalálni. Vannak népszerű nézetek, munkák, emberek, tájak. Mindegyik kultúrának megvan a maga egészen meghatározott mértékű ezoterizmusa vagy népszerű jellege, ami valamennyi alkotásában benne lakozik, már amennyiben azok szimbolikus jelentőséget hordoznak. A közérthető dolgok megszüntetik az emberek közötti különbséget, legalábbis ami a lélek terjedelmét és mélységét illeti. Az ezoterika viszont épp ezt a különbséget hangsúlyozza, illetve erősíti. Végezetül, ha mindezt az öntudatra ébredő ember eredendő mélységélményére alkalmazzuk, s ezzel létezésének ősszimbólumára s környező világának stílusára vonatkoztatjuk, azt mondhatjuk, hogy a testszerű ősszimbólumához a *műalkotások* és a hozzájuk tartozó *kultúremberek* viszonyának tisztán populáris, *„naiv”,* a végtelen tér szimbólumához pedig kimondottan népszerűtlen formája tartozik.

Az antik geometria a gyermek és bármelyik laikus geometriája. Eukleidész „Elemek”-jét Angliában még napjainkban is tankönyvként használják. A köznapi értelem mindig ezt fogja az egyedül helyes és igaz geometriának tartani. A természetes geometria összes többi lehetséges válfaja, melyet a populáris szemlélet roppant erőfeszítést igénylő legyőzésével fedeztünk fel, hivatásos matematikusok szűk köre számára érthető csupán. Empedoklész híres négy eleme sajátja minden egyes elfogulatlan embernek, s úgyszólván „veleszületett fizikát” jelent. Az az elképzelés, amely az izotóp-elemekről a radioaktív kutatás során alakult ki, még a szomszédos tudományok tudósai számára is csak kevéssé érthető.

Mindazt, ami antik, *egyetlen* pillantással kell átfogni, legyen az dór templom, szobor, polisz vagy istenkultusz; nincsenek mögöttes okok és titkok. Hasonlítsuk össze azonban egy gótikus székesegyház homlokzatát a Propülaiával, valamely rézkarcot egy vázafestménnyel s az athéni nép politikáját a modern kormánypolitikával! Gondoljuk meg, hogy költészetünk, politikánk s tudományunk minden egyes korszakalkotó műve a magyarázó irodalom egész sorát hívta életre – nagyon kétséges eredményekkel. A Parthenon szobrai valamennyi göröghöz szóltak, Bach és kortársai zenéje zenészeknek szóló zene volt. Előttünk áll a Rembrandt—s a Dante-szakértő vagy a kontrapunktikus zene szakavatott ismerőjének típusa, s jogos kifogás Wagnerrel szemben, hogy a wagneriánusok köre túl széles lett, s hogy zenéjéből túl kevés maradt, ami *csakis* a vájt fülű zenészek számára hozzáférhető. De ki hallott már Pheidiasz-szakértők csoportjáról? Vagy akár Homérosz-szakértőkről? E ponton jelenségek egész sora válik érthetővé − mint a nyugati életérzés tünetei –, melyeket – mint a közönséges emberi korlátoltság jegyeit – eddig hajlamosak voltunk morálfilozófiai szempontból, vagy helyesebben: mint melodrámát felfogni. A „meg nem értett művész", az „éhező költő", a „kigúnyolt feltaláló", a gondolkodó, „akit majd csak évszázadok múltán értenek meg" – ezek egy ezoterikus kultúra típusai. E sorsok alapja a távolság pátosza, melyben a végtelen felé való vonzódás s ennélfogva a hatalom akarása rejtőzik. A fausti emberiség körében – a gótikától kezdve egészen a jelenkorig – éppolyan szükségszerűek, mint amilyen elgondolhatatlanok az apollóni emberek között.

A Nyugat valamennyi nagy alkotója – tulajdonképpeni szándékait tekintve – kezdettől fogva csak egy kis kör számára volt érthető. Michelangelo azt mondotta, hogy stílusa bolondok fegyelmezésére hivatott. Gauss harminc esztendeig hallgatott a nem euklideszi geometria felfedezéséről, mivel félt „a fajankók lármájától". A gótikus székesegyházak szobrászatának nagy mestereit csak napjainkban kezdjük elkülöníteni az átlagtól. De ugyanez vonatkozik a festőkre, államférfiakra és a filozófusokra. Hasonlítsuk csak össze a két kultúra gondolkodóit: Anaximandroszt, Hérakleitoszt és Prótagoraszt, illetve Giordano Brúnót, Leibnizet vagy Kantot! Gondoljunk arra, hogy az átlagember egyetlen említésre érdemes német költőt sem képes megérteni, s hogy egyetlen nyugati nyelvben sincs olyan alkotás, amely mind rangját, mind egyszerűségét tekintve versenyre kelhetne Homérosszal. A „Nibelung-

ének” rideg és zárt költemény, s Dantét megérteni – legalábbis Németországban -ritkán több, mint irodalmi póz. Ami az antikvitásban sohasem volt meg – ti. az exkluzív forma –, az Nyugaton mindig is létezett. Egész korszakok akadnak – mint pl. a provanszál kultúra és a rokokó időszaka –, melyekre a kiválasztottság és a távolságtartás érzése a legnagyobb mértékben jellemző. Eszméik és formanyelvük csupán magasabb rendű emberek kisszámú csoportjának való. Még a reneszánsz – az antikvitás ezen állítólagos újjászületése – sem jelent semmiféle kivételt (mellesleg az antikvitás egyáltalában nem exkluzív s közönségét illetően egyáltalában nem válogatós); a reneszánsz minden ízében egy *kör,* illetve *egyes* kiválasztott szellemek alkotása volt, olyan ízlés, amely a tömeget eleve elutasította, s hogy e lelki távolság milyen mélyre hatolt, az bizonyítja, hogy a firenzei nép közömbösen, szájtátva vagy kénytelen-kelletlen figyelt oda alkotásaira, s alkalomadtán örömmel törte össze és égette el annak mesterműveit – vagy égette meg Savonarolát. Az attikai kultúra viszont *valamennyi* polgáré volt; senkit sem zárt ki, s éppen ezért egyáltalán nem ismerte *a mély és a felületes különbségét,* ami pedig a mi számunkra döntő jelentőségű. A „népszerű” és a „felületes” számunkra reciprok fogalmak, a művészetben éppúgy, mint a tudományban; az antik embernek azonban nem azok. „A mélységből adódóan felületesek” – mondta egyszer Nietzsche a görögökről.

Vegyük szemügyre ebből a szempontból saját tudományainkat; a bevezető alapelemek mellett kivétel nélkül mindegyiknek megvan a maga „magasabb szintű”, a laikusok számára érthetetlen területe – ebben is a végtelennek s az irányenergiának a szimbóluma fejeződik ki. Legjobb esetben ezer ember akad a világon, kinek számára napjainkban az elméleti fizika legutolsó fejezetét írják. A modern matematika bizonyos problémái még egy ennél is sokkal szűkebb kör számára hozzáférhetők csupán. Manapság minden népszerű tudomány eleve értéktelen, elhibázott és meghamisított tudomány. Nemcsak művészeknek való művészetünk van, hanem matematikusoknak való matematikánk, politikusoknak való politikánk – melyről az újságolvasó *profanum vulgusmk* sejtelme sincs,[198] ugyanakkor az antik politika sohasem lépett túl az agora szellemi horizontján –, a „vallásos zseni”-nek való vallásunk és filozófusoknak való költészetünk is. A nyugati tudomány kezdődő − s világosan érezhető – hanyatlása már a széles körű hatás iránti igény alapján is lemérhető; az, hogy a barokk kor szigorú ezoterizmusát nyomasztónak érzik, a lanyhuló

erőről, a távolságérzés megcsappanásáról tanúskodik, mely érzés mély tisztelettel *viseltetett* e korlátok iránt. Az a néhány tudomány, amely még napjainkban is őrzi az okfejtés és a következtetés teljes kifinomultságát, mélységét és energiáját, s melyet még nem kezdett ki a zsurnalisztika – már nem sok ilyen van: az elméleti fizika, a matematika, a katolikus dogmatika s talán még a jogtudomány –, a szakértők egészen szűk, kiválasztott köréhez fordul. *A szakértő azonban az, aki ellentétével, a laikussal együtt hiányzik az antikvitásból, ahol mindenki mindent tud.* A szakértő és laikus e *polaritása* a mi számunkra nagy jelentőségű szimbolikus értéket képvisel, s ahol e távolság feszültsége lanyhulni kezd, ott kialszik a fausti életérzés.

Ez az összefüggés a nyugati kutatás fejlődésének végső szakaszával kapcsolatban – ami az elkövetkezendő két évszázadot foglalja magában, vagy talán még annyit sem – az alábbi következtetés levonását teszi lehetővé: minél inkább elterjed a nyilvánossá és „praktikussá" vált művészetek és tudományok világvárosi semmitmondása és trivialitása, annál szűkebb körökbe húzódik vissza a kultúra posztumusz szelleme, s ott – a nyilvánossággal mindennemű kapcsolatot megszakítva – olyan gondolatokkal és formákkal foglalatoskodik, melyek csak kimagasló személyiségek kimondottan csekély számának jelenthetnek valamit.

8

Egyetlen antik műalkotás sem keres kapcsolatot a szemlélővel; ez ugyanis azt jelentené, hogy a végtelen teret, melybe az egyedi műalkotás mintegy belevész, annak saját formanyelve révén kellene igenelnie s a művészi hatásba belevonnia. Egy attikai szobor tökéletes eukleidészi test, időtlen, kapcsolat nélküli s teljességgel önmagába zárt alkotás. Nem szólal meg. Nem tekint sehova. *Mit sem tud a szemlélőről.* Ahogy minden más kultúra szoboralakzatával ellentétben egészen önmagáért való, s semmiféle nagyobb architektonikus rendbe nem tagolódik be, úgy áll – függetlenül – az antik ember *mellett* is, mint test a test mellett. Az antik ember puszta *közelségét* érzi, nem pedig nyomasztó hatalmát, mivel nem fejt ki semmiféle olyan hatást, ami áthatná a teret. Ily módon nyilvánul meg az apollóni életérzés.

A születőfélben lévő mágikus művészet e formák értelmét azon nyomban ellentétébe fordította. A constantinusi stílusban megalkotott szobrok és portrék szeme – tágra nyílva és mereven – a szemlélőre irányul. A szem jeleníti meg a pneumát; a két lelki szubsztancia közül ez a magasabb rendű. Az antikvitás úgy formálta meg a szemet, hogy az vak legyen; most viszont a pupillába lyukat fúrnak, s a természetellenesen megnagyobbított szem pillantása mintegy beleréved a térbe, melyet az attikai művészetben nem létezőnek tartottak. Az antik freskófestményen a fejek egymás felé fordultak; most, a ravennai mozaikokon s már az ókereszténykéső római szarkofágok reliefjein is a néző felé fordulnak, felé fordítják átszellemült tekintetüket. A szemlélő szférájába a műalkotás belső világából átsugárzik egy, az antik szemléletnek merőben ellentmondó, titokzatos és nyomatékos távhatás. Még az arany hátterű kora firenzei és kora rajnai képeken is érezni valamit e mágiából.

S most vegyük szemügyre a nyugati festészetet, kezdve Leonardótól, ahol a festészet ráébred küldetésének teljes tudatára! Hogyan koncipiálja az egyetlen, végtelen teret, melyhez egyaránt hozzátartozik a műalkotás *és* a szemlélő, mint a térbeli dinamika puszta súlypontjai? A teljes fausti életérzés, a harmadik dimenzió szenvedélye birtokba veszi a „kép”-nek, valamely színes felületnek a formáját, s azt rendkívüli módon átalakítja. A festmény nem marad meg önmagának, nem irányul a nézőre, hanem *beemeli öt saját szférájába.* A képkeret által körülhatárolt metszet – a sztereoszkóp nyújtotta kép, a színpadkép pontos megfelelője -magát a

világteret jeleníti meg. Az előtér és a háttér elveszíti az anyagszerű-közelire irányuló jellegét, s a lehatárolás helyett inkább feltár mind a kettő. A távoli horizontok a képet végtelenítik; a közeli dolgok színes ábrázolása feloldja a képsík ideális válaszfalát, s a képi teret olyannyira kitágítja, hogy a szemlélő benne tartózkodik. Nem ő választja meg azt a nézőpontot, ahonnan a kép a legkedvezőbb hatást éri el; a megfelelő helyet és távolságot a képjelöli ki. A képkeret által kialakított átmetszések – melyek 1500 óta egyre gyakoribbak és merészebbek lesznek – az oldalsó határt is eltüntetik. Egy Polügnótosz-freskó görög nézője a kép *előtt* állt. Mi viszont „belemerülünk" egy képbe, vagyis a térkezelés ereje bennünket is mintegy beemel a képbe. Ezzel áll helyre a világtér egysége. A kép minden irányba kifejlesztett végtelenségén uralkodik mármost a nyugati perspektíva, s belőle vezet az út asztronomikus világképünk megértéséhez, melyhez hozzátartozik a végtelen világtérbe való szenvedélyes behatolás is.

Az apollóni ember sohasem *akarta* észrevenni a tág világteret; filozófiai rendszerei mind hallgatnak róla. E rendszerek csak a kézzelfogható, valóságos dolgok problémáit ismerik, s ahhoz, ami „a dolgok között" van, valamiféle pozitív és jelentős tartalom sohasem társul. A földgolyót, melyen állnak, s melyet még Hipparkhosznál is egy szilárd éggömb övez, az egyáltalában adott világmindenséggel azonosítják, s abban, aki e ponton még a legbensőbb és legtitkosabb mozgatórugókat is képes meglátni, semmi sem kelt furcsább érzést, mint azok az állandóan ismétlődő próbálkozások, hogy ezt az égi firmamentumot elméletileg alárendeljék a földnek, mégpedig úgy, hogy ennek szimbolikus jelentősége semmiféle módon ne szenvedjen csorbát.

Hasonlítsuk össze ezzel azt a megrázó vehemenciát, amelyet Püthagorasz „kortársának", Kopernikusznak a felfedezése gyakorolt a Nyugat lelkére, s azt a mély tiszteletérzést, amellyel Kepler felfedezte az égitestek pályáinak törvényét; ezek számára Isten közvetlen megnyilatkozásának tűntek - tudvalevő, hogy nem mert kételkedni azok kör formájában, mivel úgy tűnt számára, hogy minden másféle forma túlságosan alacsonyrendű szimbólum volna. Az óészaki életérzés, a határtalan utáni viking vágyakozás érvényesült ebben. A távcső jellegzetesen fausti felfedezésének ez kölcsönöz mély értelmet. Amennyiben a távcső olyan terekbe hatol be, melyek a puszta szem előtt rejtve maradnak, s melyek kapcsán a világtér feletti hatalom akarása korlátokba ütközik, akkor ez az eszköz azt a világmindenséget *tágítja ki,* amely a „rendelkezésünkre áll". Ez valódi

vallásos érzés, amely a mai embert akkor tölti el, midőn először adatik meg neki a kozmikus térbe való bepillantás lehetősége – a hatalom ugyanolyan érzése ez, melynek Shakespeare legnagyobb tragédiáit kell megszólaltatnia bennünk –, Szophoklész számára azonban minden bűnök netovábbját jelentette volna.

Épp ezért tisztában kell lennünk azzal, hogy „az égi firmamentum" tagadása nem érzéki tapasztalaton alapszik; ez *elhatározás* kérdése. A csillagokkal teli térről – vagy, óvatosabban fogalmazva, a fényjelekkel jelzett kiterjedtségről − szóló modern elképzelések egyike sem alapozódik olyan biztos tudásra, melyet – a távcső révén – a szem nyújt a számunkra, mivel a távcsőben csak különböző nagyságú, apró, fénylő korongokat látunk. A fotólemez egy merőben különböző – nem *élesebb,* hanem *másféle* – képet ad, s a kettőt együtt, számos és igen merész hipotézis – azaz olyan, saját magunk alkotta képelemek, mint távolság, nagyság és mozgás – felhasználásával kell újraértelmeznünk ahhoz, hogy egy olyan, zárt világképet kapjunk, amire tulajdonképpen törekszünk. E kép stílusa olyan, mint lelkünk stílusa.

Azt, hogy a csillagok fényereje mennyire különbözik egymástól, valójában nem tudjuk, s azt sem, hogy vajon a különböző irányok szerint változik-e; nem tudjuk, hogy a fény a roppant terekben változik, csökken vagy kialszik-e. Nem tudjuk, hogy a fény lényegéről alkotott földi elképzeléseink – illetve az ezen elképzelésekből levezetett elméletek és törvények – a földközelségen túl is érvényesek-e. Amit „látunk", azok csupán *fényjelek;* amit „megértünk", azok önmagunk szimbólumai.

A kopernikuszi világtudat pátosza, amely kizárólag a mi kultúránk sajátossága, és – e ponton megkockáztatva egy ma még paradoxnak tűnő állítást – melynek *felfedezésére az erőszakos feledés* homálya borulna és borul, mihelyt az egy eljövendő kultúra lelkülete számára fenyegetőnek tűnik − nos, e pátosz arra a bizonyosságra épül, hogy a kozmosz immáron megszabadult a testi-statikus elem, a plasztikus *földteke* jelképes túlsúlyától. Mind ez ideig azt tartották, hogy az ég – melyet hasonlóképpen szubsztanciális nagyságnak gondoltak vagy legalábbis éreztek – poláris egyensúlyban áll a Földdel. Most viszont a tér az, amely a Mindenséget uralja; a „világ" teret jelent, s a csillagok alig többek, mint matematikai pontok, parányi golyócskák a mérhetetlenben, melyek anyagi jellege már nem befolyásolja a világérzést. Démokritosz, aki az apollóni kultúra nevében e ponton testi határt akart vonni – s kellett is hogy vonjon –, horog

alakú atomok rétegére gondolt, melyek mint valami bőr zárják le a kozmoszt. A mi sohasem csillapuló éhségünk mindig új kozmikus távolságokat keres. Kopernikusz rendszere a barokk évszázadai során mérhetetlen növekedésen ment keresztül – először Giordano Bruno révén, aki sokezernyi ilyen rendszert látott lebegni a határtalanban. Ma már „tudjuk", hogy az összes – mintegy harmincötmillió – naprendszer summázata zárt csillagrendszert képez, amely bizonyíthatóan véges,[199] alakja rotációs ellipszoid, melynek egyenlítője megközelítőleg egybeesik a Tejút övével. Mint a vonuló vándormadarak, naprendszerek tömege húz át e téren, egyenlő sebességgel és ugyanabba az irányba. A Capella, Vega, Atair és Betelgeuze fénylő csillagaival együtt a mi Napunk is egyike ezeknek, s csúcsa a Herkules csillagképben helyezkedik el. E roppant rendszer tengelye a becslések szerint négyszázhetvenmilliószorosa a Nap és a Föld távolságának, közepe pedig nem esik túlságosan messze Napunk jelenlegi helyzetétől. Az éjszakai csillagos égbolt egyidejűleg olyan benyomásokat kelt, melyeknek időbeli eredete háromezer-hétszáz évnyire van egymástól; ennyi ideig tart a fény útja a legszélső határoktól a Földig. Történelmi képpel élve: az, ami a szemünk előtt játszódik le, annak az időtartamnak felel meg, ami az egész antik és arab kultúrán keresztül egészen az egyiptomi kultúra csúcspontjáig, a XII. dinasztia koráig nyúlik vissza. Ez a szempont -ami, ismétlem, *kép,* nem pedig tapasztalat – a fausti szellem számára fenséges;[200] az apollóninak viszont rettenetes lett volna, olyasvalami, ami egyenlő legmélyebb létfeltételeinek tökéletes megsemmisítésével. Az, hogy a csillagtest széle egyben a számunkra lett és meglevő világnak a végérvényes határa, számára valóságos megváltásnak tűnt volna. Mi azonban a legbensőbb szükségszerűséggel tesszük fel az új és kikerülhetetlen kérdést: Létezik-e valami e rendszeren *kívül!* A messzeségben vannak-e ilyen *rendszerhalmazok,* melyekkel összehasonlítva az itt rögzített dimenziók rendkívül kicsinyek? Az érzéki tapasztalás számára úgy tűnik, hogy elértük az abszolút határt; e tömeg nélküli terek révén, melyek puszta *gondolati szükségszerűséget* jelentenek számunkra, sem a fény, sem pedig a gravitáció nem képes létezésjelet adni. A lelki szenvedély, léteszménk szimbólumokban történő maradéktalan megvalósításának igénye azonban *szenved* attól, hogy érzéki benyomásaink nem határtalanok.

9

Az óészaki fajok, melyek ősemberi lelkében már ébredezni kezdett az, ami fausti, a ködös előidőkben ezért találták fel a *vitorlázást,* amely eloldotta őket a szárazföldtől.[201] Az egyiptomiak ismerték a vitorlát, de előnyeit csak munkamegtakarításra használták. Evezős hajóikkal továbbra is a part mentén utazgattak Puntig és Szíriáig − éppúgy, mint korábban –, anélkül, hogy a nyílt tengeri utazás s az ebben rejlő felszabadító és szimbolikus elem *eszméje* megérintette volna őket. A vitorlázás ugyanis „meghaladja" a szárazföld *eukleidészi* fogalmát. A XIV. század elején – egy időben az olajfestészet és a kontrapunkt megformálódásával! – csaknem egyszerre megy végbe a *puskapor* és az *iránytű* – vagyis a *messze hordó fegyver* és a *távolsági közlekedés* – felfedezése, melyeket mély szükségszerűséggel a kínai kultúrán belül is feltaláltak. A vikingek, a Hanza szelleme volt az, azoké az ősnépeké, melyek – szemben a görögök házi hamvvedreivel – halomsírokat emeltek a tágas síkságokon a magányos lelkek jeleként, s melyek halott királyaikat égő hajón bocsátották a nyílt tengerre; megrendítő jele ez a határtalan utáni, bizonytalansággal teli vágyakozásnak, amely arra késztette őket, hogy 900 táján, vagyis a nyugati kultúra megszületése idején, apró hajóikkal elérjék Amerika partjait; ugyanakkor az egyiptomiak és karthágóiak korábbi tette, Afrika körülhajózása, az antik emberiséget teljesen hidegen hagyta. Arról, hogy létezésük a hírközlés terén is milyen szoborszerű volt, az a tény tanúskodik, hogy az első pun háború – az antik történelem egyik leghatalmasabb háborújának – híre csak mint kósza hír jutott el Szicíliából Athénba. Hadész birodalmában még a görögök lelkei is úgy gyűltek össze, mint árnyalakok (εἴδωλα), minden mozgás, erő, vágyakozás és érzés nélkül. Az északi lelkek viszont ahhoz a „dühöngő sereghez" csatlakoztak, amely nyughatatlanul kószált a levegőben.

A Kr. e. VIII. század nagy görög gyarmatosítása ugyanazon a kultúrszinten ment végbe, mint a spanyol és portugál felfedezések a XIV. században. De míg az utóbbiakat az a kalandvágy ejtette rabul, amely a mérhetetlen messzeségek, illetve minden olyasmi felé irányul, ami ismeretlen és csupa veszély, addig a görögök – lépésről lépésre és óvatosan – a föníciaiak, karthágóiak és etruszkok már ismert nyomait követték, s a legcsekélyebb mértékben sem voltak kíváncsiak arra, hogy mi van Herkules oszlopain vagy a szuezi földszoroson túl, bármilyen könnyen elérhetők

lettek volna is azok a számukra. Athénban kétségkívül hallottak az Északi-tenger, Kongó, Zanzibar és India felé vezető útról, Hérón idejében már ismerték India déli csúcsa s a Szunda-szigetek földrajzi helyét; de ezen ismeretek előtt éppúgy becsukták szemüket, mint az ókori Kelet csillagászati tudása előtt. Még akkor sem alakult ki új, atlanti-óceáni tengeri közlekedés, amikor a mai Marokkó és Portugália római provincia lett; a Kanári-szigetekre pedig a feledés homálya borult. Az apollóni lélektől éppúgy idegen maradt a kolumbuszi vágy, mint a kopernikuszi. Ezek a hellén kereskedőnépek, akik a haszon megszállottjai voltak, mély metafizikai félelemmel viseltettek az iránt, hogy kitágítsák földrajzi horizontjukat. Itt is megálltak azon a ponton, ami a közelben s az előtérben helyezkedik el. A polisz léte, vagyis a szoborszerű állam eme figyelemre méltó eszménye valójában nem volt egyéb, mint menedék a tengeri népek „tágas világa" elől. Ezen túlmenően az összes eddigi kultúra közül az antik kultúra volt az egyetlen, melynek szülőföldje nem kontinentális síkságon helyezkedett el, hanem szigettenger partjain, s mint tulajdonképpeni súlypontot egy tengert ölelt körül. Ennek ellenére még a technikai játékok iránt vonzódó hellenizmus sem szabadult meg az evező használatától, ami a hajókat partközeiben tartotta. Alexandriában az akkori hajóépítő művészet nyolcvan méter hosszúságú óriáshajókat készített, s elvben feltalálták a gőzhajót is. Vannak azonban olyan felfedezések, melyek valami nagy és *szükségszerű* szimbólum pátoszából születnek – s ennyiben valami nagyon bensőséges dolgot hoznak napvilágra –, s vannak olyanok, melyek csupán a szellem játékának szüleményei. A gőzhajó az apollóni ember számára a legvégső, a faustinak pedig a legelső. Egy felfedezés − se felfedezés alkalmazásának – mélysége vagy felszínessége attól függ, milyen rangra tesz szert a makrokozmosz egészén belül.

Kolumbusz és Vasco da Gama felfedezései a földrajzi horizontot mérhetetlenül kitágították; a *világtenger* ugyanolyan viszonyba került a szárazfölddel, mint a világtér a Földdel. A fausti világtudat politikai feszítőereje csak most talált utat magának. A görögök számára Hellász a földfelszín lényegi darabja volt, s az is maradt; Amerika felfedezésével a Nyugat egy roppant egész provinciája lett. A nyugati kultúra története ettől kezdve *planetáris* jellegű.

Valamennyi kultúra kialakítja a maga *saját* fogalmát a hazáról és a szülőföldről; ez nehezen megragadható, szavakban alig kifejezhető valami, tele homályos, metafizikai kapcsolatokkal, ám ennek ellenére egyértelmű

törekvés. A haza antik érzése, amely az egyes embert egészen testszerűen és eukleidészi módon a poliszhoz láncolta, e ponton ellentétben áll az északi ember rejtélyes honvágyával, ami valamiféle zenei, lebegő és földöntúli jelleget hordoz. Az antik ember csak azt érzi hazájának, amit szülővárosának fellegvárából kitekintve pillantásával át tud fogni. Ahol az athéni látóhatár véget ér, ott kezdődik az, ami idegen, ellenséges, ami mások „szülőföldje". Egy római a *„patriá*-n még a köztársasági időszak legvégső fázisában sem Itáliát értette, még csak nem is Latiumot, hanem csakis az *urbs Romát.* A fokozatosan beérő antik világ számtalan sok pontszerű szülőföldben oldódik fel, melyek között egyfajta testi elkülönülés-igény áll fenn, mégpedig olyan intenzív gyűlölet formájában, amely a barbárokkal szemben ennyire erőteljesen sohasem jelenik meg; s ebből a szempontból mi sem jellemzi erőteljesebben az antik világérzés végérvényes elhalását s a mágikus világérzés győzelmét, mint Caracalla rendelete 212-ben, amely a provinciák valamennyi lakóját római polgárjoggal ruházza fel. Ezzel üresedett ki a polgár antik, szoborszerű fogalma. Egyetlen „birodalom" létezett, s ennélfogva a hovatartozásnak is új fajtája alakult ki. Jellemző a hadsereg ennek megfelelő római fogalma. A tulajdonképpeni antik időszakban nem létezett „római hadsereg" úgy, ahogyan pl. porosz hadseregről beszélünk; *csak hadseregek* voltak, azaz egy-egy legátus parancsnoksága alá tartozó meghatározott, jól körülhatárolt és látható-jelenvaló csapatrészek („csapattestek"), tehát egy *exercitus Scipionis, Crassi; exercitus Romanus* azonban nem létezett. A *császári hadsereg* antikvitásellenes, *mágikus* fogalmát úgyszintén Caracalla alkotta meg – az a Caracalla, aki említett rendeletével ténylegesen megszüntette a *civis Romanus* fogalmát, s aki felszámolta a római államvallást is, mégpedig úgy, hogy a városi istenségeket egyenlővé tette az összes idegen istenséggel; ez a császári hadsereg az egyes légiókban *jelenik meg,* miközben a korai római hadsereg semmit sem *jelzett,* hanem pusztán csak *volt.* A feliratokon ettől kezdve változik meg a *fides exercituum,* s lesz belőle *fides exercitus;* a testinek érzett egyedi istenségek (a légió hűségének, szerencséjének istene) helyébe – melyeknek a legátus mutatott be áldozatot – általános szellemi elv lépett. E jelentésváltozás végbement a császárkorban élő keleti ember – *s itt nemcsak a keresztényekről van szó* – szülőföldérzésében is. A haza az apollóni ember számára – legalábbis addig, amíg az, ami világérzéséből megmaradt, elevenen hatott – egészen sajátos, testszerű értelemben azt a földarabot jelentette, melyre városa

épült. Emlékezzünk vissza e tekintetben „a hely egységére” az attikai tragédiákban és szobrokon. A mágikus ember − keresztények, perzsák, zsidók, „görögök”,[202] manicheusok, nesztoriánusok, mohamedánok – számára e szóban nincs semmi olyan, ami földrajzi valóságokkal függ össze. *A mi* számunkra a haza a természet, nyelv, éghajlat, szokások s a történelem felfoghatatlan egysége; nem föld, hanem „táj”, nem pontszerű jelen, hanem történelmi múlt és jövő, nem emberek, istenségek és házak egysége, hanem egy *eszme,* amely a nyughatatlan vándorlással, a legmélyebb magánnyal és azzal a Dél felé irányuló ősnémet vágyakozással párosul, melybe legjobbjaink pusztultak bele, a szász császároktól kezdve egészen Hölderlinig és Nietzschéig.

A fausti kultúra ezért a legerőteljesebb módon a *kiterjedésre,* irányult, legyen az politikai, gazdasági vagy éppenséggel szellemi természetű; ledöntött minden földrajzi-anyagi korlátot; azt kereste – minden gyakorlati cél nélkül, pusztán a szimbólum végett –, hogy miként juthatna el az Északi-és a Déli-sarkra; s végezetül a Föld felszínét egybefüggő gyarmati és gazdasági rendszerré változtatta. Amit Eckhart mestertől Kantig valamennyi gondolkodó akart – ti. a világot „mint jelenséget” alávetni a megismerő én hatalmi igényeinek –, azt tette az összes vezér Nagy Ottótól egészen Napóleonig. Becsvágyuk *tulajdonképpeni* célja a határtalan volt; idetartozik a nagy száli-frankok és Hohenstaufok világmonarchiája, VII. Gergely és III. Ince tervei, a spanyol Habsburgok birodalma, „mely fölött sohasem nyugodott le a nap”, s az imperializmus, melyért napjainkban a még sokáig be nem fejeződő világháború folyik. Az antik ember, benső okokból következően, nem tudott hódító lenni, s ez még akkor is igaz, ha ott voltak pl. Nagy Sándor hadjáratai; ez, mint romantikus kivétel – s még inkább kíséretének belső ellenállása folytán – csupán a szabályt erősíti. A törpék, vízi szellemek és koboldok alakjában az északi lélek olyan lényeket alkotott meg, melyek csillapíthatatlan vággyal akarnak megszabadulni az őket fogva tartó elemtől, s olyan vágy űzi őket a messzeség s a szabadság felé, amely a görög drüádok és oreádok esetében teljesen ismeretlen. A görögök leányvárosok százait alapították a Földközi-tenger partszegélyén, de a legcsekélyebb olyan kísérlettel sem találkozunk, hogy hódítóként a mögöttes terület felé nyomultak volna. A tengerparttól távol letelepedni azt jelentette volna, hogy szem elől tévesztik a hazát; *egyedül* letelepedni, ahogy ez eszményként lebegett az amerikai prérik trapperei s jóval előttük már az izlandi sagák hőseinek szeme előtt, nos, ez teljességgel kívül rekedt

az antik emberiség lehetőségein. A látvány, amikor pl. kivándorlók áradnak Amerikába – ahol minden egyes ember csak saját magára van utalva, s mélyről fakad az az igénye, hogy egyedül maradjon –, a spanyol konkvisztádorok, a kaliforniai aranyásók áradata, a szabadság, az egyedüllét és a mérhetetlen önállóság utáni féktelen vágyakozás, egy valamiképpen még behatárolt haza érzésének e gigantikus megtagadása − mindez csakis fausti látvány. Ezt egyetlen más kultúra sem ismeri, beleértve ebbe a kínait is.

A görög kivándorló hasonlatos az anyja szoknyájába kapaszkodó gyermekhez; beköltözni a régi városból egy újba, amelyik polgáraival, isteneivel és szokásaival együtt pontos mása a réginek; a közösen bejárt tengert mindig szem előtt tartani; ott, az agorán pedig továbbfolytatni a ζωον πολιτικόν megszokott életét – az apollóni létezés színváltozását ennél tovább nem lehetett fokozni. Számunkra, akik a lakóhely szabad megválasztásának jogát – legalábbis mint emberi jogot és ideált – nem nélkülözhetjük, ez a legnyomorúságosabb rabszolgaságot jelentette volna. Ebből a szempontból kell a könnyen félreérthető római expanziót is felfognunk, ami igen távol állt attól, hogy a *szülőföld* kiterjesztésére irányuljon. Ez pontosan arra a területre korlátozódott, amit a kultúrember birtokba vett, s most az ő hadizsákmányuk lett. Soha nem esett szó olyan dinasztikus világhatalmi tervről, amely stílusában a Hohenstaufok vagy a Habsburgok terveire hasonlított volna, vagy pedig egy, a jelennel egybevethető imperializmusról. A rómaiak semmiféle kísérletet nem tettek arra, hogy behatoljanak Afrika belsejébe. Későbbi háborúikat csakis azért folytatták, hogy hódításaikat *biztosítsák* – tehát minden becsvágy s a kiterjedés szimbolikus késztetése nélkül – s Germániát és Mezopotámiát sajnálkozás nélkül újból feladták.[203]

Ha összefoglaljuk mindezt – vagyis a csillagterek ama látványát, amellyé Kopernikusz világképe tágult, a Föld felszínének a nyugati ember révén történő birtokbavételét, melyre Kolumbusz felfedezésének következményeképp került sor, az olajfestészet és a tragikus szín perspektíváját s a haza átszellemített érzését, s ha mindehhez hozzátesszük a gyors közlekedés civilizált szenvedélyét, a levegő birtokbavételét, az északi-sarki utazásokat s az alig megközelíthető hegycsúcsok megmászását –, akkor mindebből a fausti lélek ősszimbóluma, a határtalan tér bukkan elő, s a lélekmítosz különös, ebben a formában tisztán nyugateurópai

képződményeit – az „akaratot”, az „erőt”, a „cselekvést” – ennek származékaiként kell felfognunk.

II. BUDDHIZMUS, SZTOICIZMUS, SZOCIALIZMUS

10

Ezzel végre érthetővé válik *a morál jelensége,* mint az életnek önmagán keresztül történő szellemi értelmezése. Most értük el azt a magasságot, melyről szabadon körbepillantva lehetőség nyílik arra, hogy szemügyre vegyük azt a szférát, amely az emberi meggondolás valamennyi területe közül a legtágabb és a leginkább elgondolkodtató. De épp itt van szükség olyan mérvű objektivitásra, melyet eddig komolyan még senki sem tett a magáévá. Először is nevezhetjük a morált annak, aminek akarjuk; *elemzése* maga nem szabad, hogy a morál része legyen. Nem az vezet el a problémához, hogy mit *kell* tennünk, mire *kell* törekednünk s hogyan *kell* értékelnünk, hanem az a belátás, hogy már ez a kérdésfelvetés is – formája szerint – kizárólag a nyugati világérzés tünete.

A nyugateurópai ember – mégpedig kivétel nélkül mindenki – roppant optikai tévedés hatása alatt áll. Mindenki *megkövetel* valamit a többi embertől. Egy „neked kell" követelménye fogalmazódik meg, mégpedig abban a meggyőződésben, hogy itt valóban van valami, amit egységes értelemben lehet és kell megváltoztatni, megformálni és elrendezni. Az ebben való hit s az ehhez való jog megingathatatlan. Ennek jegyében parancsolnak s követelnek engedelmességet. Ezt *jelenti* számunkra a morál. A Nyugat etikájában minden irány, hatalmi igény és akaratlagos távolbahatás. E tekintetben Luther és Nietzsche, pápisták és darwinisták, szocialisták és jezsuiták tökéletesen egyformák. Moráljuk az általános és tartós érvényesség igényével lép fel. Ez a fausti lét szükségszerűségei közé tartozik. Aki másként gondolkodik, tanít és akar, az bűnös, renegát, *ellenség.* Könyörtelen harcot folytatnak ellene. Az ember parancsol. Az állam parancsol. A társadalom parancsol. A morálnak ez a *formája* magától értetődő a számunkra; minden morál tulajdonképpeni és egyetlen értelmét jeleníti meg előttünk. De nem ez volt a helyzet sem Indiában, sem Kínában, sem pedig az antikvitásban. Buddha szabad mintaképet adott, Epikurosz pedig jó tanácsokat osztogatott. Ezek is egy magasrendű – s akarattól független – morál formái.

Egyáltalán nem vettük észre egy *morális dinamikának* a különleges voltát. Ha feltesszük, hogy a – nem gazdasági, hanem etikai értelemben vett

– szocializmus az a világérzés, amely a saját véleményt mindenki nevében üldözi, akkor mi kivétel nélkül mindnyájan szocialisták vagyunk, akár tudjuk és akarjuk, akár nem. Még maga Nietzsche, minden „nyájmorál" legszenvedélyesebb ellenfele sem képes arra, hogy – antik értelemben vett – buzgalmát önmagára korlátozza. Csak „az emberiségre" gondol. Mindenkinek nekitámad, aki másként vélekedik. Epikurosz számára azonban igazán közömbös volt az, hogy mások hogyan vélekednek s mit cselekednek. Az emberiség átformálása – ő ilyesmire egyetlen gondolatot sem pazarolt. Ő és barátai elégedettek voltak azzal, hogy *ők* olyanok s nem másmilyenek. Az antik életeszmény a világ folyásával szembeni érdektelenség (απάθεια) volt; a fausti ember egész élettartalmát viszont épp a világ birtokbavétele tölti ki. Idetartozik az αδιάφορα fontos fogalma is. Hellaszban létezett *morális* politeizmus is. Ezt bizonyítja az epikureusok, cinikusok, sztoikusok békés egymás mellett létezése. Azonban az egész – állítólag jón és rosszon túli – Zarathusztrát az a gyötrelem hatja át, hogy az embereket olyan színben mutassa be, amilyenben nem akarjuk őket látni, s Zarathusztrát az a mély, ám velejéig antikvitásellenes szenvedély mozgatja, hogy életét a megváltoztatásuknak szentelje – természetesen abban a csakis rá jellemző értelemben, amit ő megfelelőnek tart. S éppen ez, vagyis az *általános* átértékelés, nem más, mint *etikai monoteizmus,* valamint – a szót egy új, mélyebb értelemben véve – szocializmus. Minden világjobbító: szocialista. Következésképpen antik világjobbítók nincsenek.

A morális imperativus, mint a morál formája, fausti és csakis fausti elem. Teljességgel jelentéktelen, hogy az élet akarását Schopenhauer elméletileg tagadva, Nietzsche pedig igenelve akarja-e látni. Ezek csak felszíni különbségek, melyek a személyes ízlést, illetve a temperamentumot jellemzik. Az a lényeges, hogy az egész világot Schopenhauer is akaratnak – mozgásnak, erőnek, iránynak – *érzi;* ennyiben ő az ősapja az egész etikai modernitásnak. Ebben az alapérzésben már egész etikánk benne rejlik. Minden egyéb ennek az elfajzása. Az, amit tettnek – nem pedig csak tevékenységnek – nevezünk,[204] teljes egészében történeti s irányenergiától áthatott fogalom. Olyan emberfajta létigazolása és létmegszentelődése ez, melynek énje az eljövendő felé irányulását rejti magában, s amely a jelent nem önmagával beérő létnek érzi, hanem mindig csak egy *korszaknak* a létrejövés nagy összefüggésében, éspedig a személyes életben éppúgy, mint az egész történelem életében. A fausti ember rangját e tudat erőssége és világossága határozza meg, de még a legjelentéktelenebbnek is van valami

homályos tudata arról, hogy − jellege és tartalma szerint – még legészrevehetetlenebb életaktusa is más, mint az *összes* antik emberé. Nem egyéb ez, mint a karakter és a magatartás, a tudatos létrejövés és a minden további nélkül elfogadott, szoborszerű létrejött lét, a tragikus akarás és a tragikus szenvedés különbsége.

Abban a világban, amit a fausti ember lát, minden mozgás valamely cél felé halad. Ő maga is e feltételnek alávetve *él.* Az élet számára egy a harccal, a felülmúlással s érvényesüléssel. A létért folytatott harc mint ideális létforma hozzátartozik már a gótikus korhoz is, s elég világos módon ez képezi alapját építészetének. A XIX. század ezt csak mechanisztikus-utilitárius formába öntötte. Az apollóni ember világában nincs semmiféle célbeteljesítő „mozgás" – Hérakleitosz „keletkezés"-e, egy szándék nélküli és céltalan játék, ή οδός ανω κάτορ, e ponton nem jön számításba –, nincs semmiféle „protestantizmus" vagy „Sturm und Drang", semmilyen etikai, szellemi, művészi „forradalom", amely a fennálló legyőzését és megsemmisítését kívánná. Az ión és a korinthoszi stílus a kizárólagos érvényesség igénye nélkül társul a dór *mellé.* A reneszánsz azonban elvetette a gótikus, a klasszicizmus pedig a barokk stílust, s a Nyugat valamennyi irodalomtörténete a forma problémája körül vívott kíméletlen harcokkal van tele. Miként a lovagrendek, a ferencesek és a dominikánusok mutatják, még a szerzetesség is rendi mozgalom alakjában jelent meg, szöges ellentétben az aszkézis kora keresztény, remeteszerű formájával.

A fausti embernek semmilyen lehetősége nincs arra, hogy létének ezt az alapformáját megtagadja, még kevésbé arra, hogy azt megváltoztassa. Minden ellenállás vele szemben már előfeltételezi ezt a formát. Aki a „haladás" ellen harcol, az magát ezt a tevékenységet tartja haladásnak. Aki „restauráció" mellett agitál, az tulajdonképpen továbbfejlődésre gondol. Az „immoralizmus" csak újfajta morál, amely hasonlóképp elsőbbségi igénnyel lép föl az összes többivel szemben. A hatalom akarása intoleráns. Mindaz, ami fausti, kizárólagos uralomra tör. A tolerancia az apollóni világérzés – vagyis sok egyedi dolog egymás mellett létezése – számára magától értetődő. Hozzátartozik az akaratidegen ataraxia stílusához. A tolerancia a nyugati világ – vagyis az *egy* s határtalan lélektér, a tér mint feszültség – számára önámítás vagy pedig a hanyatlás jele. A XVIII. századi felvilágosodás toleráns volt – azaz közömbös – a keresztény felekezetek *különbségeivel* szemben; viszont önmagának az egyházzal mint olyannal szembeni viszonyát illetően már egyáltalán nem volt közömbös, mihelyt

hatalomra jutott. A tevékeny, akaraterős, a messzeségbe és a jövőbe irányuló fausti ösztön, melyre jellemzők a függőleges irányú gótikus székesegyházak s a *feci* ego *habeo factumnak* való jelentőségteljes átalakítása, türelmet, azaz *teret* követel saját tényked ése számára, de *csak* erre. Gondoljuk csak meg, hogy mekkora mértékű toleranciára hajlandó a nagyvárosi demokrácia az egyházzal szemben abban a vonatkozásban, hogy az hogyan használhatja fel a vallási hatalmi eszközöket; ugyanakkor önmaga számára saját hatalmi eszközeinek korlátlan érvényesítését követeli, s amikor teheti, az „általános" törvényhozás is ezt szavazza meg. Minden „mozgalom" győzni akar; minden antik „magatartás" csak jelen akar lenni, s nem sokat törődik mások ethoszával. A koráramlat mellett vagy az ellen harcolni, reform vagy restauráció mellett kardoskodni, felépíteni, átértékelni vagy lerombolni azokat – ez egyaránt ellentétes mind az antik, mind az indiai felfogással. S épp ez adja a szophoklészi és a shakespeare-i tragédia közötti különbséget; az egyik annak az embernek a tragédiája, aki csak létezni, a másik pedig azé, aki győzni akar.

Tévútra jutunk, ha „a" kereszténységet a morális imperatívusszal hozzuk kapcsolatba. Nem a kereszténység formálta át a fausti embert, hanem épp fordítva; s nemcsak új vallássá, hanem új morál irányába is. Az „az" − egy világközéppont teljes pátoszával – énné válik, vagyis olyasvalamivé, ami a *személyes* bűnbocsánat szentségének előfeltételét képezi. A hatalom akarása az etika területén is, az a szenvedély, hogy ennek erkölcsét általános igazsággá emeljük s az emberiségre rákényszerítsük, az az akarat, hogy az összes másfajta morált átértelmezzük, legyőzzük, megsemmisítsük – ez a mi legsajátabb tulajdonunk. A jézusi morált – vagyis ezt a nyugalmas szellemi morált, amely a mágikus világérzésből sarjadt ki mint gyógyító erejű s ajánlott magatartás, s melynek ismerete különös kegy adománya – mély s igazából még sohasem felfogott folyamat során ebben az értelemben *formálták át, bensőleg, parancsoló morállá,* mégpedig *a korai gótikus időszakban..*[205]

Ennélfogva minden etikai rendszer, legyen az akár vallási, akár filozófiai eredetű, a nagy művészetek – mindenekelőtt az építészet – tőszomszédságában foglal helyet. Egy etikai rendszer nem egyéb, mint kauzális veretű tételek építménye. Minden gyakorlati alkalmazásra rendeltetett igazságot egy „mivel" vagy pedig egy „ennélfogva" vezet be. Matematikai logika van bennük – Buddha négy igazságában éppúgy, mint Kant művében, „A gyakorlati ész kritikájáéban s bármelyik közkézen forgó

katekizmusban. Ezektől az igaznak elismert tanoktól mi sem áll távolabb, mint a vér kritikátlan logikája, amely valamennyi megállapodott s csak megsértésük révén tudatosuló *szokásában* rendekről s tény—emberekről beszél, ahogy ezt legvilágosabban a keresztes háborúk korának lovagi nevelése mutatja. Valamely szisztematikus morál olyan, mint egy ornamentum, s nemcsak tételekben nyilvánul meg, hanem a tragikus stílusban, sőt még a művészi motívumban is. A meander pl. sztoikus motívum; a dór oszlopban éppenséggel az antik életeszmény testesül meg. *Éppen ezért* ez az egyetlen az antik oszlopformák közül, melyet a barokk stílusnak feltétlenül el kellett utasítania. Azt látjuk, hogy – nagyon mély lelki ok következtében – még maga a reneszánsz művészet is kerülte ennek alkalmazását. A mágikus kupolaépítmény orosz kupolává alakítása – a síktető szimbóluma révén –, a kínai tájképfestészet a maga kusza ösvényeivel s a székesegyházak gótikus tornya – mindmegannyi jelképe egy olyan morálnak, amely egy és csakis egy meghatározott kultúra éberlétében fogant.

11

Most oldódik meg számos ősrégi rejtély és bonyodalom. Annyi morál van, ahány kultúra, nem több és nem kevesebb. Itt senkinek sincs szabad választása. Amilyen bizonyos az, hogy minden egyes festő és zenész esetében van valami, aminek – egy benső szükségszerűség ereje folytán − egyáltalában nem ébred tudatára, ami munkásságának formanyelvét eleve uralja, s azt *valamennyi* más kultúra művészi alkotásaitól megkülönbözteti, éppoly bizonyos az is, hogy egy kultúrember életfelfogásának *egészét* – az *a priori* legszigorúbb kanti értelmében véve – eleve áthatja egy olyan állapot, amely mélyebb valamennyi pillanatnyi ítéleténél és törekvésénél, s melyről felismerhető azoknak valamely meghatározott kultúrához tartozó *stílusa.* Az egyén – kultúrájának ősérzése alapján – cselekedhet morális vagy immorális módon, „jól" vagy „rosszul"; cselekvésének elmélete azonban eleve adott. Erre mindegyik kultúrának megvan a maga saját mércéje, melynek érvényessége vele kezdődik és zárul. Nem létezik semmiféle általános emberi morál.

Ennélfogva nincs a szó legmélyebb értelmében vett valódi megtérés sem, és nem is lehet. A meggyőződéseken alapuló magatartás minden egyes tudatos aktusa ősjelenség, mégpedig a létezés „időtlen igazsággá" vált alapiránya. Az, hogy milyen szavakkal és képekkel fejezzük ki ezt – úgy, mint egy istenség végzését, vagy pedig úgy, mint egy filozófiai megfontolás eredményét, mint egy új bizonyosság hirdetését

vagy pedig egy idegen cáfolatát, tételekben-e vagy szimbólumokban – nem sokat számít; elég az, hogy megvan. Felélesztheti s elméletileg összegezhetjük egy tanban; szellemi kifejeződését megváltoztathatjuk és megmagyarázhatjuk; létrehozni azonban nem tudjuk. Amilyen kevéssé vagyunk képesek világérzésünk megváltoztatására – mellékesen szólva már maga a megváltoztatás kísérlete is annak medrében folyik, s igazolja azt, ahelyett, hogy meghaladná –, oly kevéssé van hatalmunk éberlétünk etikai alapformája felett. A szavakban ugyan bizonyos különbséget tettünk, s az etikát tudománynak, a morált pedig feladatnak neveztük, de ebben az értelemben véve nem létezik semmiféle feladat. Amilyen kevéssé volt képes a reneszánsz arra, hogy újból életre keltse az antikvitást – s amilyen mértékben minden egyes antik motívummal az apollóni világérzés ellentétét fejezte csak ki, ti. a délszakivá tett, „antigótikus gótikát" –, ugyanolyan lehetetlen, hogy egy ember egy lényétől idegen morálhoz térjen meg.

Beszélhetünk ugyan manapság minden érték átértékeléséről, s mint modern nagyvárosiak „visszatérhetünk” a buddhizmushoz, pogánysághoz vagy pedig a romantikus katolicizmushoz, s rajonghat az anarchista az individuális, a szocialista pedig a társadalmi etikáért, ennek ellenére, amit teszünk, akarunk s érzünk – ugyanaz. A teozófiához vagy a szabadgondolkodáshoz való megtérés, a mai átmenetek az állítólagos kereszténységből az állítólagos ateizmusba vagy megfordítva, nem más, mint a szavak és fogalmak, a vallásos vagy az intellektuális felszín megváltozása. Az *embert* nem változtatta meg egyik „mozgalmunk” sem.

A jövő feladata, hogy megalkossa minden morál szigorú morfológiáját. A lényegi, első s az új felfogás számára döntő lépést itt is Nietzsche tette meg. A gondolkodóhoz intézett követelményét azonban – azt ti., hogy legyen túl jón és rosszon – ő maga nem teljesítette. Egyszerre akart szkeptikus *és* próféta, morálkritikus *és* morálhirdető lenni. Ez pedig nem fér össze egymással. Nem vagyunk elsőrangú pszichológusok addig, ameddig romantikusok vagyunk. S így ezen a ponton is – csakúgy, mint valamennyi döntő felismerésben – Nietzsche eljut egészen a küszöbig, ám ott megtorpan. Nála jobban azonban mind ez ideig még senki sem csinálta. Mindmáig vakok voltunk a morális formanyelv mérhetetlen gazdagsága iránt is; nem láttuk át s nem is fogtuk fel azt. Feladatát még maga a szkeptikus sem értette meg; végső fokon az ő saját – személyes hajlama és magánízlése alapján meghatározott – morálfelfogását emeli normává, s ezzel mér másokat. A legmodernebb forradalmárok – Stirner, Ibsen, Strindberg, Shaw – is csak ezt tették. Csak ahhoz értettek, hogy e tényt – még saját maguk elől is – új formulák és szólamok mögé rejtsék.

Valamely morál azonban – éppúgy, mint valamely adott szobrászat, zene vagy festészet – önmagában zárt formavilág, amelyben egy életérzés fejeződik ki, eleve adott, mélyrétege megváltoztathatatlan, s belső szükségszerűség terméke. Saját történelmi körén belül mindig igaz, azon kívül pedig mindig hamis. Korábban már kimutattuk, hogy miként az egyes költők, festők, zeneszerzők esetében egyes műveik, úgy a nagy individuumokként számba jövő kultúrák esetében a *műfajok* mint organikus egységek – *a maga egészében vett* olajfestészet és aktszobrászat, a kontrapunktikus zene és a rímes líra – korszakalkotók, s az élet nagy szimbólumának rangjára emelkednek. Mindkét esetben – egy kultúra történetében éppúgy, mint egy egyén életében – a lehetséges megvalósulásáról van szó. A benső lelkiség *stílusává* válik egy *világnak.* E

nagy formaegységek mellett – melyeknek létrejötte, végső tökélyre jutása és lezárulása emberi nemzedékek előre meghatározott sorát fogja át, s amelyek, eltelvén néhány évszázad, elkerülhetetlenül pusztulásra vannak ítélve – ott található a fausti morál csoportja és az apollóni morál összessége, melyeket hasonlóképp mint magasabb rendű egységet fogunk fel. Meglétük *sors,* melyet el kell fogadnunk; csak a tudatos összefoglalás képezi egy kinyilatkoztatás vagy tudományos belátás eredményét.

Van valamiféle nehezen leírható jelleg, amely Hésziodosztól és Szophoklésztól kezdve egészen Platónig s a sztoáig egyesít valamennyi tant, ellentétben áll *mindazzal,* amit Assisi Szent Ferenctől s Abélard-tól kezdve Ibsenig és Nietzschéig tanítottak; a Jézus hirdette morál is csak a legnemesebb kifejeződése egy olyan általános morálnak, melynek más megfogalmazásait Marcion és Máni, Philón és Plótinosz, Epiktétosz, Szent Ágoston és Proklosz műveiben találjuk meg. Minden antik etika a magatartás, minden nyugati pedig a tett etikája. S végül a kínai és indiai rendszerek összessége újfent egy önmagáért való, külön világot képez.

12

Minden egyáltalán elgondolható antik etika úgy formálja meg az *egyedi, nyugalomban levő* embert, mint testet a testek között. A Nyugat valamennyi értékelése annyiban vonatkozik az emberre, amennyiben az egy végtelen általánosság *hatóközpontja.* Az etikai szocializmus nem más, mint ama tett érzülete, amely a téren át a távolba hat, a harmadik dimenzió morális pátosza, melynek jeleként a most élők s az eljövendők iránt egyaránt megnyilvánuló gond ősérzése ott lebeg e kultúra egésze fölött. Ennélfogva az egyiptomi kultúra látványa is valamiféle szocialisztikus jelleget mutat. Másrészről a nyugalommal teli magatartás iránti hajlam, a vágyakozás kiiktatása, az egyén önmagáért való statikus zártsága az indiai etikára s az általa megformált emberre emlékeztet. Gondoljunk az ülő, „köldökét szemlélő" Buddha-szobrokra, melyektől Zénón ataraxiája nem egészen idegen! A tragédia elvezetett az antik ember etikai ideáljához. E ponton tárul fel a *katarzis* legmélyebb értelme, az apollóni lélek megszabadulása mindattól, ami *nem* apollóni, s ami nem mentes a „távolságtól" és az iránytól. Ez csak akkor érthető, ha a sztoicizmust az apollóni lélek érett formájaként ismerjük el. Amit egy ünnepélyes órában a dráma elért, a sztoa azt kívánta az egész életre kiterjeszteni: a szoborszerű nyugalmat s az akaratmentes ethoszt. Továbbmenve: a nirvána buddhista eszménye – ami igen késői megfogalmazás, de teljes mértékben indiai, s már a védikus időktől kezdve nyomon követhető – vajon nem áll közeli rokonságban a katarzissal? S e fogalom kapcsán vajon nem kerül szorosan egymás mellé az antik és az indiai ember ideálja, mihelyt azt a fausti emberével hasonlítjuk össze, melynek etikája Shakespeare tragédiájából – annak dinamikus fejlődéséből és katasztrófájából – éppoly egyértelműen felfogható? Valóban: Szókratészt, Epikuroszt és mindenekelőtt Diogenészi minden további nélkül elképzelhetjük a Gangesz partján. Diogenész egy nyugateurópai világvárosban jelentéktelen bolond lenne. Másrészről I. Frigyes Vilmost -egy eminens értelemben vett szocialistának az ősképét – a Nílus menti államszervezetben minden különösebb nehézség nélkül elgondolhatjuk; a Periklész korabeli Athénban viszont nem.

Ha Nietzsche előítéletektől mentesebben s – bizonyos etikai alkotások iránt – mérsékeltebb romantikus rajongást tanúsítva figyelt volna korára, akkor észrevette volna, hogy NyugatEurópa földjén egy, *az ő* értelmében vett, állítólag sajátosan keresztény részvétmorál egyáltalán nem létezik.

Nem szabad hagynunk, hogy az ember alkotta kifejezések szó szerinti szövege félrevezessen bennünket azok tényleges jelentését illetően. A ténylegesen fennálló morál, illetve ama morál között, amiről azt hisszük, hogy fennáll, igen nehezen kitapintható és fölöttébb bizonytalan a viszony. Valamely csalhatatlan pszichológia épp itt volna helyénvaló. A „részvét" veszélyes szó. Még hiányzik annak megvizsgálása -még akkor is, ha Nietzsche épp itt remekelt –, hogy különböző korokban e kifejezésen mit értettek, illetve hogyan *élték meg* azt. A keresztény morál egészen más Origenesz idején, mint Assisi Szent Ferenc korában. Nem e helyütt kell megvizsgálni, hogy mit jelent *A fausti* részvét mint áldozat vagy túláradás, mit mint faji érzés valamely lovagi társadalomban – ellentétben a mágikus-keresztény, fatalisztikus részvéttel –, s azt, hogy mennyiben kell azt távolbahatásként, *gyakorlati dinamikaként* felfognunk, vagy pedig, más részről, úgy, mint egy büszke lélek önmeghódítását, avagy úgy, mint valami fölényes távolságérzés megnyilvánulását. Az etikai kifejezések változatlan készlete, ahogyan az a reneszánsz óta áll a rendelkezésünkre, különböző – s igencsak eltérő tartalmú – felfogások mérhetetlen gazdagságát rejti. Oly mértékben történelmi alkatú és visszatekintő emberek esetében, mint amilyenek mi vagyunk, a felszíni értelem, melyben hiszünk, az eszményekről való puszta tudás a múlt – ez esetben a vallási hagyomány – iránti mély tisztelet kifejeződése. Ám a meggyőződések szavakba foglalása sohasem mércéje a valóban létező meggyőzöttségnek. Ritkán fordul elő, hogy egy ember valóban tudja, hogy tulajdonképpen miben hisz. A divatos szólamokban s tanokban mindig van valami népszerű jelleg, s ezek messze elmaradnak ama szellemi valóság mélysége mögött. Az újtestamentumi tan tételek iránt megnyilvánuló elméleti odaadás valójában egy szinten áll azzal az elméleti nagyraértékeléssel, melyet a reneszánsz és a klasszicizmus az antik művészet iránt mutatott. Az előbbi éppoly kevéssé formálta át az embert, mint amennyire az utóbbi a művek szellemét. A koldulórendek, a morva testvérek és az Üdvhadsereg folyton emlegetett példái már csekély számukkal – és sokkal inkább csekély súlyukkal – is azt bizonyítják, hogy kivételszámba mennek egy egészen másfajta morálhoz – ti. *a tulajdonképpeni fausti-keresztény* morálhoz – képest. Ennek megfogalmazását mindenesetre hiába keressük Luthernál és a tridenti zsinaton viszont az összes nagy formátumú keresztény, III. Ince és Kálvin, Loyolai és Savonarola, Pascal és Szent Teréz -ellentétben tantételeikkel, anélkül, hogy azt valaha is észrevették volna – magában hordozta azt.

Elég, ha ama férfias erény tisztán nyugati fogalmát – ezt jelöli a „moráltól mentes” nietzschei *virtu* –, a spanyol barokk *grandezza-* s a francia *grandeur-fogalmát* összehasonlítjuk a hellén eszmény fölöttébb nőies ἀρετή-jével, melynek gyakorlataként mindig az élvezőképesség (ηδονή), a lelki nyugalom (γαλήνη, απάθεια), az igénytelenség s mindenekelőtt újból és újból az αταραξία jelenik meg. Az, amit Nietzsche szőke bestiának nevezett, s amit megtestesülni a reneszánsz ember általa túlértékelt típusában látott (ez a típus egyébként a Hohenstauf-kori nagy németek vadmacskaszerű utánzata volt csupán), a legélesebb ellentétben áll azzal a típussal, melyet kivétel nélkül valamennyi antik etika óhajtott s minden jelentős antik ember megtestesített. Idetartoznak azok a gránitkeménységű emberek, kikből a fausti kultúra hosszú sort látott maga előtt elvonulni, az antikvitás viszont egyetlenegy példányt sem. Periklész és Themisztoklész ugyanis az attikai kalokagathia értelmében vett képlékeny figurák voltak, Nagy Sándor pedig álmodozó, aki sohasem ébredt fel, Caesar ügyes számító; az egyetlen „férfi” közöttük Hannibál, az idegen volt. A korai időszak emberei kikre Homérosz alapján következtethetünk, ugyancsak furcsán mutattak volna a keresztes háborúk lovagjai mellett. Van ugyanis olyan brutalitás is, amely a nagyon feminin természet visszahatása, s a görög kegyetlenség idetartozik. Itt, északon viszont a korai időszak küszöbén a nagy szász, frank és Hohenstauf császárok jelennek meg, kiket oly hatalmas egyéniségek egész serege övez, mint Oroszlán Henrik és VII. Gergely. Ezután következnek a reneszánsz emberei, a fehér és a vörös rózsa harcai, a hugenottaháborúk, majd a spanyol konkvisztádorok, a porosz választófejedelmek és királyok, Napóleon, Bismarck, Cecil Rhodes. Volt-e, s ha igen, hol, még egy ilyen kultúra, amely valami ehhez hasonlót tudott volna felmutatni? Az egész görög történelemben ugyan hol találunk olyan jelenetet, amely grandiozitásában felveszi a versenyt Legnanóval, amikor is kirobbant a Hohenstaufok és a guelfek viszálya? A népvándorlás hősei, a spanyol lovagság, a porosz fegyelem s a napóleoni energia – mindebben kevés antik vonás van. S a magasrendű fausti emberiségben a keresztes hadjáratoktól egészen a világháborúig ugyan hol található meg az a bizonyos „rabszolgamorál”, ama szelíd lemondás, az odaadó vakbuzgóság értelmében vett *caritasl* Itt a fausti papság típusaira is gondolok; a német császárkor ama kiváló püspökeire, akik népeiket lóháton vezették vad csatákba; a pápákra, akik térdre kényszerítették IV. Henriket és II. Frigyest; a Német Lovagrendre az Ostmarkon; a lutheri dacra, melyben az óészaki

pogányság akaszkodott össze az órómaival; a nagy bíborosokra (Richelieu, Mazarin, Fleury), akik megteremtették Franciaországot. *Ez* a fausti morál. Vaknak kell lenni ahhoz, hogy valaki ezt a zabolátlan életerőt ne találja hatékonynak a nyugateurópai történelem összképében. S csak akkor fogjuk fel a nagy formátumú szellemi szenvedélyt, *a fennkölt caritast,* melynek semmi sem áll ellen, s mely dinamikáját tekintve, úgy tűnik, oly eltérő az antik mértéktartástól s a kora keresztény szelídségtől, ha a világi szenvedély ama nagy eseteiből indulunk ki, melyekben a *küldetés* tudata fejeződik ki. Van valami *keménység* az együtt-érzésnek ama módjában, amely jellemző a német misztikusokra, a német és spanyol rendek lovagjaira, a francia és az angol kálvinistákra. Az együttérzés orosz válfajában (amilyen pl. Raszkolnyikové) a szellem feloldódik a testvérek sokaságában; a fausti együttérzésben viszont kiemelkedik abból, „ego *habeo factum"* – ez annak a személyes *caritasnak* is formulája, amely az *egyest* Isten előtt igazolja.

Ez az oka annak, hogy a hétköznapi értelemben vett „részvétmorált" egymás között miért emlegetjük mindig respektussal; ezt a gondolkodók olykor támadták, olykor pedig hőn óhajtották; megvalósulni azonban sohasem valósult meg. Kant határozottan elutasította. A categoricus imperatívusszal, amely az élet értelmét a bágyadt hangulatok előtti behódolás helyett a tettben látja, a részvétmorál valóban a legélesebb ellentétben áll. Nietzsche „rabszolgamorárál"-ja üres fantom; *úrmorálja viszont realitás.* Még csak képet sem kell alkotni róla; már jó ideje előttünk áll. Ha levesszük a romantikus Borgia-maszkot, és eltekintünk az emberfölötti emberről szóló ködös víziótól, akkor – mint egy energikus, imperativisztikus és dinamikus kultúra típusa – maga a fausti ember marad vissza, úgy, ahogyan az napjainkban létezik, s ahogy az már az izlandi sagák korában élt. Bárhogyan volt is az antikvitásban, nem számít; *a mi* nagy jótevőink azok a nagy *tevőleges* emberek, kiknek előrelátása és gondoskodása milliókra gyakorol hatást; a nagy államférfiak és szervezők. „Egy magasabb rendű emberfajta, amely a benne rejlő akarás, tudás, gazdagság és befolyás túlsúlyának köszönhetően úgy fogja majd a demokratikus Európát használni, mint legengedelmesebb és legalkalmazkodóbb eszközét, hogy kézbe kaparintsa a Föld sorsát, s hogy az »embert« művészként formálja meg. Elég: eljő az idő, mikor újra fogjuk tanulni a politikát." Ez áll Nietzsche egyik – a hagyatékból származó – feljegyzésében, melyek sokkal konkrétabbak, mint a befejezett művek. „Vagy politikai képességeket nevelünk ki, vagy pedig belepusztulunk a

demokráciába, amely a balszerencsés, régi alternatívákat kényszerítette ránk” – mondja Shaw („Ember és felsőbbrendű ember”). Shaw, akinek Nietzschével szemben megvan az az előnye, hogy iskolázottsága gyakorlati, ő maga pedig csekélyebb mértékben ideologikus – tűnjék bármilyen korlátozottnak is egyébként filozófiai horizontja –, a „Barbara őrnagy” című darabjában Underschaft milliárdos alakjában az emberfölötti ember eszményét ültette át az újabb kor romantikaellenes nyelvezetére, s valójában – a malthusi és a darwini kerülő út közvetítésével -innen származik a nietzschei elképzelés is. E nagy formátumú tényemberek azok, akik a többiek sorsa felett uralkodó hatalom akarását s ezzel egyáltalában a fausti etikát mint olyat manapság megjelenítik. Az ilyenfajta emberek – a korlátlan bőkezűség igényének kielégítésével – nem álmodozókra, „művészekre”, satnyákra és számkivetettekre tékozolják el millióikat, hanem azokra fordítják, akik – mint a jövő „anyaga” – velük együtt jönnek számításba. Velük együtt egy cél megvalósításán fáradoznak. Olyan erőközpontot alkotnak a nemzedékek létezése számára, amely időben túlmutat a személyes létezés határain. A pénz is képes arra, hogy eszméket fejlesszen ki s történelmet csináljon. Rhodes – aki a XXI. század egyik nagyon jelentős típusának előhírnöke – végrendeletében vagyonáról ilyen módon rendelkezett. Szűk látókörre vall és a történelem belső felfogására való képesség hiányát bizonyítja az, ha a népszerű szociáletikusok és az emberiség apostolainak irodalmias fecsegését nem tudjuk megkülönböztetni a nyugateurópai civilizáció mély etikai ösztöneitől.

S a szó legnemesebb, nem pedig útszéli értelmében vett szocializmus – miként mindaz, ami fausti – exkluzív eszmény, amely népszerűségét annak a tökéletes félreértésnek köszönheti, ami még szószólói között is megfigyelhető: úgy vélik ti., hogy a szocializmus jogok s nem kötelességek foglalata, hogy megszünteti, nem pedig kiélezi a kanti imperativust, s hogy az irányenergia lanyhulását, nem pedig annak még erősebb kifeszülését jelenti. Ama felszínes törekvésben, amely a jólétre, „szabadságra”, emberségre s a legtöbb ember boldogságára irányul, csak a fausti etika visszája lelhető fel, s ez szöges ellentétben áll az antik epikureizmussal, melyben a boldogság állapota valódi magva és summázata volt mindannak, ami etikai. Épp itt bukkanunk olyan lelkiállapotokra, melyek külsőleg nagyon közel állnak egymáshoz, ám egyik esetben semmit sem jelentenek, a másikban viszont mindent. Ebből a szempontból az antik etika tartalma hasonlóképpen olyan filantrópiaként jellemezhető, melyben az egyén

önmagát, saját *szómáját* részesíti. S itt Arisztotelész tekintélye is bennünket erősít, aki a φιλάνθρωπος szót pontosan abban az értelemben használta, melynek megfejtésével a klasszicista kor legjobb gondolkodói – mindenekelőtt Leibniz – oly sokat bajlódtak. Arisztotelész filantropikusnak nevezi az attikai tragédiának az attikai nézőre gyakorolt hatását. Peripeteiája megszabadítja az önmaga iránti részvéttől. Egyfajta elmélete az úr-és rabszolgamorálnak a korai hellenizmusban is létezett, pl. Kalliklésznél – természetesen szigorúan testi-eukleidészi értelemben értve. Az előbbinek az eszménye Alkibiadész, aki pontosan azt tette, ami az adott pillanatban saját személyére nézve célszerűnek tűnt. Az antik kalokagathia típusának érezték, s ekként is csodálták őt. Prótagorasz még egyértelműbb a maga híres, teljes egészében etikai töltetű tételével, hogy ti. az ember – minden egyes ember önmagában véve – a dolgok mértéke. Egy szoborszerű lélek úrmorálja ez.

13

Midőn Nietzsche első ízben vetette papírra a „minden érték átértékelése” kifejezést, e század lelki mozgalma -melynek kellős közepén élünk – végre rátalált a megfelelő megfogalmazásra. Minden érték átértékelése – ez *valamennyi* civilizáció legbensőbb jellemzője. Minden civilizáció azzal kezdi, hogy a megelőző kultúra összes formáját átalakítja, másként értelmezi azokat, s másként bánik velük. Már nem teremt, csak átértelmez. Ebben rejlik az összes ilyen jellegű kor negatív oldala. Előfeltételezik a tulajdonképpeni alkotó aktust, és csak mint örökösei lépnek fel a nagy valóságoknak. Pillantsunk vissza a késői antikvitásra, s nézzük meg, hogy ebben vajon hol helyezkedik el az ennek megfelelő esemény; ez a hellenisztikus-római sztoicizmus − tehát az apollóni lélek hosszú végvonaglásának – időszakában ment végbe. Ha Epiktétosztól és Marcus Aureliustól visszamegyünk Szókratészhoz, a sztoa szellemi atyjához (nála jelent meg először a színen az antik, nagyvárosi és intellektualizált élet benső elszegényedése), azt látjuk, hogy az összes antik léteszmény átértékelése e közbeeső időszakban ment végbe. Vessünk most egy pillantást Indiára! Asó-ka király idejében, Kr. e. 250 táján már végbement a brahmanikus élet átértékelése; hasonlítsuk össze a „Védák” Buddha előtt és után leírt részeit! És velünk mi a helyzet? A fenti értelemben vett etikai szocializmuson belül, amely nem más, mint a nagyvárosok kőtömegébe zárt fausti lélek alaphangulata, ez az átértékelés épp most megy végbe. *E szocializmusnak Rousseau az ősapja. Rousseau Szókratész és Buddha, a nagy civilizációk többi etikai vezérszónoka társaságában foglal helyet.* Az, hogy valamennyi nagy kultúrformát s az összes jelentőségteljes konvenciót elutasítja, továbbá híres jelszava, a „vissza a természethez”, illetve gyakorlati racionalizmusa semmi kétséget sem hagy efelől. Ok mindannyian egy ezredévnyi benső mélységet taszítottak a sírba. Az emberiség evangéliumát prédikálják, de ez az emberiség az intelligens városi embert jelenti, aki torkig van a késői várossal s vele együtt a kultúrával is, kinek „tiszta”, azaz lélektelen esze azt keresi, hogy miképpen szabadulhatna meg tőle, illetve parancsoló formájától, annak keménységétől s bensőleg már át nem élt, ezért gyűlöletes szimbolikájától. A kultúra dialektikusan semmisül meg. Ha felvonultatjuk magunk előtt a XIX. század nagy neveit, melyek számunkra e roppant színjáték csomópontjait jelentik, tehát Schopenhauer, Hebbel, Wagner, Nietzsche, Ibsen és Strindberg nevét,

akkor megpillantjuk azt, amit Nietzsche a befejezetlen főművéhez írt töredékes előszóban néven nevezett: ti. *a nihilizmus eljövetelét.* Ez egyetlen nagy kultúrától sem idegen, s a legbensőbb szükségszerűséggel tartozik e hatalmas organizmusok végkifejletéhez. Szókratész nihilista volt; Buddha nemkülönben. Az emberi lélektelenné válásának éppúgy megvan a maga egyiptomi, arab, kínai, mint nyugateurópai formája. Itt nem politikai és gazdasági, még csak nem is tulajdonképpeni vallási vagy művészi változásokról van szó. S egyáltalán nem valami megragadhatóról, nem tényekről van szó, hanem egy lélek lényegéről, amely lehetőségeit maradéktalanul megvalósította. S ellenvetésként ne hozzuk fel épp a hellenizmus és a nyugateurópai modernitás hatalmas teljesítményeit. Rabszolgatartó gazdaság és gépipar, „haladás" és ataraxia, alexandrinizmus és modern tudomány, Pergamon és Bayreuth, a társadalmi állapotok, ahogy azok előfeltételezik Arisztotelész „Politeiá"-ját és Marx „Tőké"-jét – mindezek a történelmi felszín képén pusztán szimptomatikusán jelentkeznek. Nem a külső életről, az életvitelről, intézményekről, szokásokról van itt szó, hanem a legmélyebb és a legvégső dolgokról: a világvárosi – *és* a vidéki – ember *készenlétéről* (Fertigsein). Az antikvitás esetében ennek kezdetét a római korra tehetjük. A mi esetünkben a 2000 utáni időszaknak a része. Kultúra és civilizáció – ez egy lelkiség eleven teste, illetve múmiája. Ily módon különbözik egymástól az 1800 előtti és utáni nyugateurópai létezés, vagyis a teljességben és magától értetődőségben zajló élet; ez belülről kifelé terjeszkedett és alakult, mégpedig *egyetlen* hatalmas vonalat képezve, amely a gótikus gyermekkortól Goethéig és Napóleonig tartott – illetve ama késői, művi, gyökértelen élet nagyvárosainkban, melyek formáit az intellektus vázolja fel. Kultúra és civilizáció – az egyik olyan organizmus, amely a tájból sarjad ki, a másik pedig ennek megmerevedése révén létrejött mechanizmus. A kultúrember befelé él, a civilizált ember pedig kifelé, a térben, testek és „tények" között. Amit az egyik sorsnak érez, azt a másik az ok és az okozat összefüggéseként érti meg. Az ember ettől kezdve materialista, mégpedig olyan értelemben, amely csak egy meghatározott civilizáción belül érvényes, akár akarja azt, akár nem, s akár vallási köntösben jelennek meg a buddhista, sztoikus és szocialista tanok, akár nem.

A gótikus és a dór embernek, az ión és a barokk stílus emberének a művészet, a vallás, az erkölcs, az állam, a tudomány és a társadalom egész

hatalmas formavilága könnyűnek bizonyul. Hordozza és megvalósítja azokat, anélkül hogy „ismerné” őket. Ami a kultúra szimbolizmusát illeti – ugyanazzal a természetes mesteri tudással rendelkezik, mint amilyennel Mozart a maga művészetében. A kultúra az, ami magától értetődő. Egy lélek bágyadásának első tünetei akkor mutatkoznak, amikor e formák között az idegenség érzése kerít hatalmába bennünket, amikor azokat olyan tehernek érezzük, melyek megszüntetik az alkotás szabadságát, amikor megjelenik annak a kényszere, hogy a fennállót – a tudatos felhasználás végett – ésszerűen bizonyítsuk, s amikor feltűnik a mindennemű titokzatos alkotótevékenység számára végzetes utólagos értelmezés kényszere. Csak a beteg érzi a tagjait. Az, hogy megkonstruálunk egy metafizika híján levő vallást, s szembefordulunk a kultuszokkal és a dogmákkal, az, hogy egy természetjogot állítunk szembe a történeti jogokkal, s hogy a művészetben stílusokat „találunk fel”, mivel *a* stílust már nem viseljük el, s fölötte való uralmunkat is elveszítettük, továbbá az, hogy az államot „társadalmi rend”-ként fogjuk fel, melyet meg lehet, sőt meg is kell változtatni (a rousseau-i *contrat social* mellett Arisztotelész korának pontosan ugyanolyan jelentésű produktumai sorakoznak) – nos, mindez azt bizonyítja, hogy valami végérvényesen felbomlott. Maga a világváros úgy található meg a kulturtáj közepén, mint az anorganikus elem netovábbja, a benne élő embereket eloldja gyökereiktől, magához húzza, majd felemészti őket.

A tudományos világok felszínes világok, praktikus, lélektelen, merőben extenzív világok. Egyaránt alapját képezik a buddhizmusnak, a sztoicizmusnak és a szocializmus szemléletmódjának.[206] Mindhárom esetben az jelenti a hátteret, hogy az életet már nem alig tudatos s választás híján levő – mintegy magától értetődő – módon éljük, s azt már nem Isten által elrendelt sorsként fogadjuk el, hanem úgy szemléljük, mint problémát, s az intellektuális belátások alapján tesszük közszemlére – „célszerűen”, „ésszerűen”. Az agy uralkodik, mivel a lélek leköszönt. A kultúrember tudattalanul, a civilizált ember pedig tudatosan él. A talajban gyökerező parasztság a nagyvárosok kapui előtt – melyek mint szkeptikus, praktikus, művi képződmények most *egyedül* jelenítik meg a civilizációt – már mit sem számít. A „nép” napjainkban a városi néppel egyenlő, amely valamiféle hullámzó, anorganikus massza. A paraszt *nem* demokrata – mivel e fogalom is a mechanikus és városi létezés körébe tartozik –, ezért átnéznek rajta, kinevetik, megvetik és gyűlölik. A régi rendek – a nemesség és a papság − eltűnése után a paraszt az egyetlen *organikus* ember,

maradvány a korábbi kultúrából. Sem a sztoikus, sem pedig a szocialista gondolkodásban nincs számára hely.

így a tragédia első részének Faustja, a magányos éjszakák szenvedélyes kutatója logikus módon hívja életre a második rész s az új évszázad Faustját, egy tisztán praktikus, messzire tekintő, kifelé irányuló tevékenység tipikus alakját.

E ponton Goethe a pszichológia síkján NyugatEurópa egész jövőjét megelőlegezte. S ez a jövő: civilizáció a kultúra helyett, külső mechanizmus a benső organizmus helyett, az intellektus mint lelki kövület az elhaló lélek helyett. Az antikvitás időszakán belül a Periklész kori görög és a Caesar korabeli római is így áll egymással szemben, ahogy Faust a tragédia elején és végén.

14

Amíg az ember – egy, a végső tökéletességet elérő kultúrán belül – egyszerűen, természetesen és magától értetődően él, addig élete kizárja a választáson alapuló magatartást. Ez az ember *ösztönös* morálja, amelynek ezernyi vitatott megfogalmazása lehet, e morált magát azonban nem vitatjuk, mivel *birtokoljuk* azt. Mihelyt az élet kimerül, s mihelyt -a nagyvárosok mesterséges talaján, melyek most öncélú szellemi világok – valamilyen elméletre lesz szükségünk ahhoz, hogy ezt célszerűen közszemlére tegyük, mihelyt az élet az elmélkedés tárgya lesz, akkor a morál is *problémává* változik. A kultúrmorál az, ami a sajátunk, a civilizált morál pedig az, amit keresünk. Az előbbi túl mély ahhoz, hogy tartalmát logikai úton fejtsük ki, az utóbbi pedig a logika *függvénye.* Kantnál és Platónnál az etika még puszta dialektika, játék a fogalmakkal, egy metafizikai rendszer lekerekítése. Alapjában véve szükség sem lett volna rájuk. A categoricus imperativus csupán absztrakt megfogalmazása annak, ami Kant számára egyáltalán nem volt kérdéses. Zénóntól és Schopenhauertől kezdve már nem ez a helyzet. Ekkor a lét szabályaként kellett megtalálni, kitalálni s kierőszakolni azt, ami ösztönösen már nem volt bizonyos. E ponton kezdődik a civilizált etika, amely nem az életnek a megismerésre való reflexiója, hanem a megismerés reflexiója az életre. Minden *elgondolt* rendszerben, amely a civilizációk első évszázadait kitölti, érezni lehet valami művi, lélektelen és csak félig igaz jelleget. Ezek már nem a lélek legmélyéből származó, csaknem földöntúli alkotások, melyek egyenrangú társként állnak a nagy művészetek mellett. Ekkortájt az összes nagy formátumú metafizika s valamennyi tiszta intuíció semmivé foszlik, egy sürgős szükség, egy *gyakorlati* morál megalapozása előtt; ennek kell irányítania az életet, mivel az már nem képes önmagát irányítani. A filozófia Kantig, Arisztotelészig, a jógáig és a „Védák”-ig roppant világrendszerek egymásra következő sora volt, melyekben *a formális* etika meglehetősen szerény helyet kapott. Most viszont morálfilozófiává válik, egyfajta metafizikai háttérrel. Az ismeretelméleti szenvedély a praktikus szükségletnek adja át az elsőbbséget; ilyen stílusú filozófiák a szocializmus, sztoicizmus és a buddhizmus.

A világot a mindennapi szükség és a szorító valóság szempontjából szemlélni, nem pedig a magasból, miként ezt Aiszkhülosz, Platón, Dante és Goethe tette; nem más ez, mint *az élet madárperspektívájának*

békaperspektívával való felcserélése. S éppen ez jelenti azt, hogy egy kultúra civilizációvá alacsonyodik. Minden egyes etika megfogalmazza azt a látásmódot, mellyel a lélek saját sorsát szemléli; heroikus vagy gyakorlati, kiemelkedő vagy közönséges módon, férfiasan vagy öregesen. így különítem el hát a *plebejusmoráltól* a *tragikus morált.* Egy kultúrában a tragikus morál ismeri és fel is fogja a lét nehézségét, ám mégis a büszkeség érzését hozza létre, éspedig azért, hogy elviseljük azt. Ezt érezte Aiszkhülosz, Shakespeare, ezt érezték a brahmanista filozófia gondolkodói, Dante s a germán katolicizmus. Ez visszhangzik a lutheranizmus vad csatadalában – „Erős vár a mi Istenünk" –, s még a „Marseillaise"-ből is ez csendül ki. A plebejusmorál, vagyis Epikurosz és a sztoa, a Buddha korabeli szekták, illetve a XIX. századi morál csatatervet dolgoz ki arra, hogyan lehet a sorsot kikerülni. Amit Aiszkhülosz nagyban tett, azt tette a sztoa kicsiben. Ez már nem az élet bősége, hanem annak szegénysége, hidegsége és üressége volt, s a rómaiak csak abban tűntek ki, hogy magas szintre emelték ezt az intellektuális hidegséget és ürességet. S ugyanez a viszony a nagy barokk mesterek – Shakespeare, Bach, Kant, Goethe – etikai pátosza s férfias akarata, illetve az európai modernitás akarata között; az előbbi *belülről* akart a természeti dolgok ura lenni, mivel mélyen maga alatt tudta azokat, az utóbbi pedig – a gondoskodás, a humanitás, a világbéke s a legtöbb ember boldogságának alakjában – *külsőleg* akarja azokat az útjából eltávolítani, mivel egy szinten látja magát velük. Ez is a hatalom akarása – ellentétben azzal, ahogy az elháríthatatlant antik módon elviselték; ebben is benne rejlik a végtelen utáni szenvedély és a végtelenhez való vonzódás, ám különbség van a meghaladásban rejlő metafizikai és materiális nagyság között. A mélység hiányzik, vagyis az, amit az elődök Istennek neveztek. A *tett* fausti világérzése, ahogy az a Hohenstaufoktól és a guelfek-től kezdve Nagy Frigyesig, Goethéig és Napóleonig minden nagy emberben elevenen hatott, a *munka* filozófiájává laposodott, ahol a belső rang szempontjából egyre megy, hogy e filozófiát védjük avagy elítéljük. A tett kultúrfogalma és a munka civilizált fogalma úgy viszonyul egymáshoz, mint az aiszkhüloszi Prométheusz és Diogenész magatartása. Az egyik tűrő és szenvedő, a másik pedig lusta. Galilei, Kepler és Newton tudományos tetteket hajtottak végre, a modern fizikus *tudós munkát végez. A* mindennapi létezésben és az „egészséges emberi értelemben" gyökerező plebejusmorál az, ami – annak ellenére, hogy számos nagy mondás született Schopenhauertől Shaw-ig – alapjául szolgál ezen életszemléletnek.

15

Ennélfogva *lelkileg* mindegyik kultúra *a maga sajátos módján hamvad el;* s *csakis* egyetlen ilyen mód létezik, amely a legbensőbb szükségszerűséggel következik a kultúrák egész életéből. Éppen ezért a buddhizmus, a sztoicizmus és a szocializmus a vég morfológiai szempontból egyenértékű jelenségei.

Tehát a buddhizmus is, melynek végső értelmét eddig mindig félreértették. Ez *nem* puritán mozgalom, mint mondjuk az iszlám és a janzenizmus, nem reformáció, mint az apollonizmussal szemben fellépő dionüszoszi áramlat, nem új vallás, s egyáltalában nem is vallás, mint amilyen a „Védák" és Pál apostol[207] vallása, hanem a fáradt nagyvárosi ember végső s tisztán praktikus világhangulata, aki maga mögött egy lezárult kultúrát tud, maga előtt pedig nem lát semmiféle benső jövőt; a buddhizmus az indiai civilizáció alapérzése, s ezért „egyidejű" és azonos értékű a sztoicizmussal és a szocializmussal. E teljesen világi s nem metafizikai gondolkodásmód kvintesszenciája a híres benáreszi prédikációban, „a szenvedés négy szent igazságá"-ban található meg, ennek révén szerezte a filozofáló herceg első követőit. Gyökerei a racionalista-ateista szánkhja filozófiában rejlenek – melynek világnézete hallgatólagosan előfeltételezett –, éppúgy, ahogy a XIX. század szociáletikája a XVIII. századi szenzualizmusból és materializmusból, a sztoa pedig – Hérakleitosz lapos felhasználása ellenére – Prótagoraszból és a szofistákból ered. Mindegyik esetben az ész mindenhatósága jelenti mindennemű morális megfontolás kiindulópontját. Vallásról szó sincs, már amennyiben valláson valamilyen metafizikai elvben való hitet értünk. Semmi sem állhat a vallástól távolabb, mint ezek a rendszerek, eredeti alakjukban. Azt, hogy a civilizáció későbbi szakaszaiban mivé változtak, e ponton figyelmen kívül hagyjuk.

A buddhizmus minden olyan reflexiót elutasít, ami Istenre s a kozmikus problémákra vonatkozik. Csak önmagának, illetve a valódi életnek a megformálása fontos számára. A lélek létét sem ismeri el. Ahogy a kortárs nyugateurópai pszichológus – s vele együtt a „szocialista" is – az emberi bensőt elintézi azzal, hogy érzetkötegnek s elektrokémiai energiák összességének tekinti, hasonlóképpen cselekszik a Buddha korabeli indiai is. Nagasena, a tanító bebizonyítja Milinda királynak, hogy a kocsi részei, melyen utazik, nem egyenlők a kocsival magával, s hogy a „kocsi" csak egy

szó – s ugyanez a helyzet a lélekkel is. A lelki elemeket a *skandhas* (halom) szóval jelöli, s ezek mulandók. Ez teljes egészében megfelel az asszociációs pszichológia elképzeléseinek. Buddha tanításában jócskán van materializmus.[208] Ahogy a sztoikusok átvették a *logosz* hérakleitoszi fogalmát, hogy azt materiálisán ellaposítsák, s ahogy a szocializmus – a maga darwinista alapzatán s Hegel közvetítésével – mechanisztikusán kiüresítette a fejlődés mély goethei fogalmát, úgy sekélyesítette el a buddhizmus a *karman* brahmanista fogalmát, ezt a mi gondolkodásunk számára csaknem felfoghatatlan elképzelést a tevékeny módon végső tökélyre jutó létről, melyet elég gyakran vaskos materialista értelemben látunk viszont, midőn változásában felfogott világanyagként mutatják be.

A nihilizmus három formája áll előttünk, a szót nietzschei értelemben használva. A tegnap eszményei, az évszázadok alatt felnövekedett vallási, művészi, állami formák megdőltek; csakhogy a kultúra e legvégső aktusa, vagyis önmegtagadása még egyszer kifejezi egész létezésének ősszimbólumát. A fausti nihilista, Ibsen éppúgy, mint Nietzsche, Marx éppúgy, mint Wagner, szétzúzzák az eszményeket; az apollóni nihilista, Epikurosz éppúgy, mint Antiszthenész és Zénón hagyja, hogy azok a szeme előtt hulljanak darabokra; az indiai nihilista pedig önmagába húzódik vissza előlük. A sztoicizmus *az egyén maga-tartására* irányul, egy szoborszerű, tisztán jelenvaló létre, és semmiféle viszonya nincs a jövőhöz, a múlthoz vagy másokhoz. A szocializmus ugyanezen téma dinamikus feldolgozása; ugyanaz a védekezés nem a magatartásra, hanem az életből eredő hatásokra vonatkozik, s ez – messze ható és roppant energikus erőfeszítés révén – kiterjed a jövő, illetve az emberiség egészére, melyet egyetlen módszer uralma alá *kell* hajtani; a buddhizmus pedig – melyet a kereszténységgel csak egy dilettáns valláskutató képes egybevetni[209] – a nyugati nyelvek szavaival alig adható vissza. Megengedhető azonban az, hogy sztoikus nirvánáról beszéljünk, s itt utalhatunk Diogenész figurájára; a szocialista nirvána fogalma is igazolható, amennyiben a létért folytatott harc előli menekülést tartjuk szem előtt, úgy, ahogyan azt az európai elerőtlenedés a világbéke, a humanitás és minden ember testvériségének divatos szólamaiba csomagolja. Ám ezekből semmi sem hatol olyan mélyre, hogy elérne a buddhista nirvána félelmetesen mély fogalmához. Látható, hogy a régi kultúrák lelke a végső kifinomultság és elmúlás szakaszában milyen féltékenyen őrködik legsajátabb tulajdona, formája tartalma s a veleszületett ősszimbólum fölött. Nincs semmi olyan a buddhizmusban, ami

„keresztény” lehetne; nincs semmi olyan a sztoicizmusban, ami előfordul a Kr. u. 1000 körüli iszlámban, s nincs olyan sem, ami Konfuciust összekötné a szocializmussal. Az a tétel, hogy *si duofaciunt idem, non est idem* – e tételnek ott kellene állnia minden olyan történelmi elmélkedés élén, amely az eleven, sohasem ismétlődő létrejövéssel s nem a logikai, kauzális és számszerűen megragadható létrejöttei foglalkozik –, e tétel tehát megkülönböztetett módon érvényes ezekre a megnyilvánulásokra, melyek lezárnak egy kultúrvonulatot. A *lélektől* áthatott létet valamennyi civilizációban felváltja a *szellemtől* áthatott lét, e szellem viszont minden egyes esetben más szerkezetű, illetve egy másfajta szimbolika formanyelvének uralma alatt áll. Ami a lét minden egyedülállósága ellenére – amely a tudattalanban hatva létrehozza a történelmi felszín e késői képződményeit – döntő jelentőségű, az épp ezeknek *a történeti fok alapján való* rokonsága. Az, amit kifejeznek, eltér egymástól, de az, hogy ezeket éppen *így* fejezik ki, már az „egyidejűség” jegyével ruházza fel őket. Buddha lemondó élete sztoikusan hat, a teljes és eltökélt életről való sztoikus lemondás pedig buddhista módon. Fentebb már utaltunk arra, hogy az attikai dráma katarzisa hogyan viszonyul a nirvána eszméjéhez. Az embernek az az érzése, hogy az etikai szocializmus – bár már egy egész évszázadot szentelt önmaga megalkotására – még ma sem mondhatja magáénak azt a világos, kemény és rezignált formát, amely majd végleges változata lesz. Talán az elkövetkezendő évtizedek során kapja majd meg azt a fajta kiérlelt megfogalmazást, melyet Khrüszipposz adott a sztoának. De önfegyelemre s lemondásra irányuló tendenciája, mely a nagyra hivatottság tudatából ered, már napjainkban is sztoikus módon hat – igaz, hogy csak igen szűk s felsőbb körökben, továbbá ilyen hatást kelt a benne rejlő, nagyon népszerűtlen római-porosz elem; buddhista módon hat a pillanatnyi kényelem, a *carpe diem* lebecsülése; minden bizonnyal epikureus vonást mutat viszont a populáris eszmény – kizárólag ennek köszönheti lefelé és széltében való elterjedtségét –, valamint a kultusza, nem az egyénnek önmagának, hanem az egyéneknek az Egész nevében.

Vallása minden léleknek van; ez csak egy másik szó a lélek létezésére. Valamennyi eleven forma, melyben a lélek kifejezést nyer, minden művészet, tanítás, szokás, valamennyi metafizikai és matematikai formavilág, minden egyes ornamentum, oszlop, költemény és eszme mélyen vallásos, és az is *kell* hogy legyen. Mostantól kezdve viszont már nem *lehetnek* azok. Minden kultúra lényege − vallás; *következésképpen*

minden civilizáció lényege – vallástalanság. Ez a két szó szintén egy és ugyanazon jelenségre vonatkozik. Aki ezt nem érzi, látván Manet-nak Velázquezzel szembeni, Wagnernek Haydnnal szembeni, Lüszipposznak Pheidiasszal szembeni és Theokritosznak Pindarosszal szembeni munkásságát, az mit sem tud arról, hogy a „legjobb" mit is jelent a művészetben. A rokokó építőművészete még legvilágiasabb alkotásaiban is vallásos. A római építmények vallástalanok, beleértve ebbe az istenek templomait is. A régi Róma valóban vallásos építőművészetének egyetlen épülete a Pantheon, az az ősmecset, melynek belső tere szívből jövő mágikus istenérzésről tanúskodik. Maga a világváros is, amely ellentétben áll a régi kultúrvárossal – így Alexandria Athénnal, Párizs Bruggével, Berlin pedig Nürnberggel –, minden részletében vallástalan, ez vonatkozik az utcaképre, a nyelvre s a nyers és intelligens arcvonásokra[210] is (a vallástalant persze nem kell összekeverni a vallásellenessel). S ennélfogva vallástalanok és lélektelenek azok az etikai világhangulatok is, melyek teljes egészükben a világvárosok formanyelvéhez tartoznak. A szocializmus a vallástalanná vált fausti életérzés; ez vonatkozik az állítólagos („igazi") kereszténységre is, melyet az angol szocialista oly szívesen emleget, s melyen valamiféle „dogmák nélküli morált" ért. A sztoicizmus és a buddhizmus az orphikus és a védikus valláshoz viszonyítva vallástalan, s egészen mellékes itt az, hogy a római sztoikus a császárkultuszt elfogadja- és gyakorolja-e, hogy a késői buddhista meggyőződéssel tagadja-e ateizmusát, s hogy a szocialista szabad hitűnek nevezi-e magát, vagy pedig „továbbra is hisz Istenben".

Az eleven, benső vallásosságnak ezen elhalása, ami a létezés legjelentéktelenebb vonását is fokozatosan átformálja és kitölti, a történelmi világképben úgy jelenik meg, mint a kultúrából a civilizációba való átmenet, mint *a kultúra kritikus időszaka* – ahogy ezt korábban neveztem –, mint átmeneti kor, amikor egy bizonyosfajta ember lelki termékenysége egyszer s mindenkorra kiürült, s mikor az alkotás helyébe a konstrukció lép. S ha a „terméketlenség" szót annak őseredeti jelentőségében fogjuk fel, akkor ez jellemző a világvárosi agyember egész sorsára; s a történelmi szimbolika legjelentősebb elemei közé tartozik az, hogy ez az átmenet nemcsak a nagy művészet, a társadalmi formák, a nagy gondolatrendszerek s egyáltalán, a nagy stílus elhamvadásában fejeződik ki, hanem – egészen testi értelemben véve – a gyermektelenségben s a civilizált, a földtől elszakított rétegek fajának halálában is; s ez olyan jelenség, melyet a római

és a kínai császárság korában sokan észrevettek, s ami miatt sokan panaszkodtak, de természetszerűleg orvosolni nem lehetett.

16

Ami mármost ezen új, tisztán szellemi alakulatokat illeti, nem lehet kétségünk afelől, hogy ki is az eleven hordozója ezen szellemi alakulatoknak; az „új emberről” van szó, kivel kapcsolatban minden hanyatló kor oly sok reményt táplált. A nép helyébe lépő s a nagyvárosokban formátlanul hömpölygő csőcselék ez, a gyökértelen városi massza, οι πολλοί, ahogy Athénban nevezték, ez váltotta fel a kultúrtáj természettel egybenőtt, még városi talajon is paraszti emberiségét. Az alexandriai és római agora naplopója ő, „kortársa” pedig a modern újságolvasó; a „művelt ember”, a szellemi középszerűség kultuszának s a nyilvánosságnak mint kultikus szentélynek a követője, akkoriban éppúgy, mint most; az az antik és nyugati ember, aki a színház és a szórakozóhelyek, a sport és a napi irodalom világában érzi otthon magát. E későn feltűnő tömeget, *nem* pedig „az emberiséget” veszi célba a sztoikus és szocialisztikus propaganda; s az egyiptomi Újbirodalom, a buddhista India és a konfuciánus Kína ezzel azonos jelenségei minden további nélkül mellékük állíthatók.

Ennek felel meg a nyilvános tevékenység jellegzetes formája, a *diatribe*.[211] Először mint a hellenizmus jelensége figyelhető meg, ám *valamennyi* civilizáció működési formáihoz hozzátartozik. Minden ízében dialektikus, praktikus, plebejus; a nagy emberek jelentős, nagy hatással bíró alakját a kicsi, ám ügyes emberek korlátlan agitációjával helyettesíti, az eszméket célokkal, a szimbólumokat pedig programokkal váltja fel. Úgyszintén jellemző rá a minden civilizációban benne rejlő expanzív jelleg s a benső, lelki térnek a külső térrel való imperialisztikus helyettesítése; a mennyiség lép a minőség, a kiszélesedés pedig az elmélyülés helyébe. E kapkodó és lapos aktivitást ne keverjük össze a fausti hatalom akarásával! Ez az aktivitás csak arról tanúskodik, hogy véget ért az alkotó benső élet, s hogy a szellemi egzisztencia csak kifelé, a városok terében, csakis materiálisán tartható fenn. A diatribe szükségképpen „a vallástalanok vallásához” tartozik; ez az ő tulajdonképpeni *lelkipásztoruk*. Megjelenik úgy, mint indiai prédikáció, antik retorika s mint nyugati zsurnalizmus. Nem a legjobbakhoz, hanem a legtöbbhöz szól. Eszközeit a *számszerű* siker alapján értékeli. A korábbi korok gondolkodásának helyébe szóban és írásban az *intellektuális férfiprostitúciót* teszi, ahogy az a nagyvárosok valamennyi termét és közterét betölti és uralja. Retorikus a hellenizmus

filozófiájának egésze, zsurnaliszti-kus Spencer társadalometikai rendszere éppúgy, mint a zolai regény és az ibseni dráma. E szellemi prostitúciót azonban ne keverjük össze a kereszténység eredeti fellépésével! A keresztény misszió lényegi magvát csaknem mindig félreértették. Az őskereszténységet, az alapító *mágikus* vallását, kinek lelke egyáltalán nem volt képes e taktust és mélységet nélkülöző brutális aktivitásra, csak Pál apostol hellenisztikus gyakorlata vitte ki az Imperium Romanum lármás, városi, demagóg nyilvánossága elé – köztudottan az ősi közösség legélesebb tiltakozása ellenére. Bármilyen csekély lehetett is hellenisztikus műveltsége, ez mégis elég volt ahhoz, hogy kívülről az antik civilizáció tagjává tegye. Jézus halászokat és parasztokat gyűjtött maga köré, Pál apostol a nagyvárosok agorájához, tehát a propaganda nagyvárosi formájához igazodott. A pogány *(paganus)* szó még napjainkban is elárulja, hogy *végül is* kikre hatott. S mennyire különbözik Pál apostol Szent Bonifác-tól! Az utóbbi a maga fausti szenvedélyével – erdőkben és magányos völgyekben – olyan létmódot képviselt, amely szigorú ellentéte a palinak, s hasonlóképpen a derűs, földművelő cisztercitáké is, valamint a Német Lovagrendé a szlávok lakta Keleten. Újból visszatért az ifjúság, a virágzás s a vágyakozás – ezúttal paraszti tájon. Ezen az időközben immár megöregedett talajon csak a XIX. században jelenik meg a diatribe, mindazzal együtt, ami ebben fontos a számára: a nagyváros szolgáltatja az alapot, a tömeg pedig a publikumot. A valódi parasztság a szocializmus esetében éppoly kevéssé jön számításba, mint Buddhánál vagy a sztoában. A pali típus csak itt, az európai Nyugat városaiban találja meg a hozzá hasonlókat, legyen szó akár keresztény, akár egyházellenes áramlatokról, akár társadalmi vagy teozófiai érdeklődésről, akár a szabadgondolkodásról vagy pedig a vallási iparművészet alapjairól.

Arra a döntő fordulatra, amit a külső élet, illetve a biológiai tényszerűség mint egyedül megmaradt felé tettünk – ez a sorssal szemben már csak az oksági viszonyok formájában jelenik meg –, mi sem jellemzőbb, mint az az etikai pátosz, ahogy az emberek az emésztés, a táplálkozás és a higiéné filozófiájával foglalkoznak. Az alkoholizmus kérdését és a vegetarianizmust vallásos komolysággal taglalják, s szemmel láthatólag a legfajsúlyosabb problémának tartják, melynek megoldása révén az „új ember” a magasba emelkedhet, így igazodik ez e nemzedékek békaperspektívájához. Azok a vallások, melyek a nagy kultúrák küszöbén alakulnak ki – ilyen az orphikus és a védikus vallás, Jézus mágikus és a

német lovagok fausti kereszténysége – méltóságukon alulinak tartották volna azt, hogy ilyesfajta kérdésekhez akár csak egy pillanatra is lealacsonyodjanak. Most viszont ezekhez emelkedünk fel. A buddhizmus egyszerűen elgondolhatatlan anélkül, hogy a lelki diétát ne egészítse ki a testi. A szofisták, Antiszthenész, a sztoikusok és szkeptikusok körében ugyanezek a témák egyre nagyobb jelentőségre tesznek szert. Már Arisztotelész írt az alkohol kérdéséről, filozófusok egész sora pedig a vegetarianizmusról, az apollóni és a fausti módszer között pedig csak annyi a különbség, hogy a cinikus csak saját emésztését vonja be teoretikus érdeklődésének körébe, Shaw viszont „mindenkiét”. Tudjuk, hogy az „Ecce homó”-ban maga Nietzsche is ilyesféle kérdéseknek esett áldozatul.

17

Vegyük szemügyre még egyszer a szocializmust – függetlenül az azonos elnevezésű gazdasági mozgalomtól –, mégpedig úgy, mint valamely civilizált etika fausti példáját! Egyaránt igaz az, amit barátai, illetve amit ellenségei mondanak róla, mármint hogy a jövő formája, illetve hogy a hanyatlás jele. Mindnyájan szocialisták vagyunk, akár tudjuk és akarjuk, akár nem. Még a vele szembeni ellenállás is annak formáját viseli magán.

A késői időszakban élő összes antik ember ugyanilyen benső szükségszerűséggel volt sztoikus, anélkül hogy ennek tudatában lett volna. Az egész római népnek – mint testnek – sztoikus lelke van. A valódi római, épp az, aki a leghatározottabban tagadta volna a sztoicizmust, nagyobb mértékben sztoikus, mint amennyire egyetlen görög is képes lett volna. A Krisztus előtti utolsó évszázadok latin nyelve lett a sztoicizmus leghatalmasabb alkotása.

Az etikai szocializmus valamely életérzés egyáltalán elérhető maximumát jelenti, a célok szempontjából nézve?[212] A létezés mozgó iránya ugyanis – melyről az „idő” és a „sors” szavak árulkodnak – az eszközök és célok szellemi mechanizmusává alakul át, mihelyt merevvé, tudottá s ismertté válik. Az egyáltalában vett előrenyomulás szenvedélye − fausti, a mechanikus maradék, a „haladás” pedig jellegzetesen szocialista. Úgy viszonyulnak egymáshoz, mint az élő test a csontvázhoz. Ez adja egyúttal a szocializmusnak a buddhizmustól és a sztoicizmustól való különbségét is, melyek a nirvána és az ataraxia eszményével éppoly mechanisztikusak, ám nem ismerik a kiterjedés dinamikus szenvedélyét, a végtelen akarását s a harmadik dimenzió pátoszát.

Az etikai szocializmus – a felszíni illúziók ellenére – *nem* a részvét, a humanitás, a béke és a gondoskodás, hanem a hatalom akarásának rendszere. Minden más – önámítás. A cél teljes egészében imperialisztikus; jólét, de expanzív értelemben véve, nem a betegek jóléte, hanem a tetterőseké, kiknek meg kell adni – mégpedig erőszakkal, a tulajdon, a születés és a hagyomány ellenállásaitól nem akadályoztatva − a cselekvés szabadságát. Az érzületmorál, a „boldogság” és a hasznosság felé irányuló morál nálunk *sohasem* a végső ösztön, bármilyen gyakran próbáljanak is meggyőzni bennünket erről ezen ösztönök hordozói. A morális modernitás csúcsára mindig Kantot – ez esetben Rousseau tanítványát − kell állítani, kinek etikája elutasítja a részvét motívumát, s megalkotja az alábbi

formulát: *„Cselekedj úgy,* hogy – ...” Minden ilyen stílusú etika a végtelen akarását kívánja kifejezni, s ez az akarat az élet előtereinek, a pillanatnak s a jelennek a meghaladását követeli meg. A szókratészi megfogalmazás helyébe – „a tudás erény” – már Bacon azt a mondást állította, hogy „a tudás hatalom”. A sztoikus olyannak veszi a világot, amilyen. A szocialista viszont formája, tartalma szerint akarja megszervezni s átalakítani azt, s *saját* szellemével akarja betölteni a világot. A sztoikus alkalmazkodik. A szocialista parancsol. Az egész világnak *az ö* szemléleti formáját kell viselnie – így tehető át etikai közegbe „A tiszta ész kritikájá”-nak eszméje. Ez a categoricus imperativus végső értelme, melyet a politika, a társadalom és a gazdaság területére vonatkoztat: cselekedj úgy, mintha cselekedeted maximájának, *akaratod révén, általános törvénnyé kellene válnia.* S e zsarnoki tendencia még a kor legjelentéktelenebb jelenségeitől sem idegen.

Nem a magatartást és az arckifejezést, hanem a tevékenységet kell megformálni. Kínához és Egyiptomhoz hasonlóan az élet csak annyiban jön számításba, amennyiben tett. S csak így, a tett organikus képének mechanizálása révén jön létre *a szó mai értelmében vett munka mint a fausti tevékenység civilizált formája.* Ez a morál, a késztetés, hogy az életnek a lehető legaktívabb formát adjuk, erősebb az észnél, melynek morális programja – bármennyire istenítjük is, bármilyen buzgón hiszünk is benne, bármilyen hevesen védelmezzük is – csak akkor *hat,* ha e késztetéssel azonos irányú, vagy ha – tévesen – *azt hiszik,* hogy egyirányú vele. Máskülönben üres szavak maradnak. Minden modernitásban jól meg kell különböztetni egymástól a népszerű oldalt – vagyis az édes semmittevést, az egészségről való gondoskodást, a boldogságot, a gondtalanságot, az általános békét, röviden, az állítólagos keresztény eszményeket –, illetve a magasabb rendű ethoszt, amely egyesegyedül csak a tettet értékeli, s melyet a tömegek – mint mindazt, ami fausti – se nem értenek, se nem óhajtanak, vagyis *a cél s ezzel a munka nagyszerű idealizálását.* Ha a római *„panem et circenses”* elve – vagyis a legvégső epikureus-sztoikus, ám alapjában véve Indiára is érvényes életszimbólum – mellé oda akarjuk állítani a megfelelő északit – amely a régi Kínáé és Egyiptomé is egyúttal –, akkor ez a *munkához való jog* kell hogy legyen, amelyet minden részletében porosz módon már Fichte koncipiált, de alapját képezi a napjainkra európaivá lett államszocializmusnak is, s ami fejlődésének legvégső, legtermékenyebb szakaszaiban a munkában mint kötelességben csúcsosodik ki.

Nézzük meg végül a szocialistában meglévő napóleoni elemet, az *aere perenniusi,* a fennmaradás akarását! Az apollóni ember egy aranykorra pillantott *vissza;* ez felmentette őt az eljövendőről való töprengés alól. A szocialista -a második rész haldokló Faustja – a történelmi gond, a jövendő embere, feladatként és célként fogja fel a jövőt, mellyel szemben a pillanatnyi boldogság megvetendőnek tűnik. Az antik szellem – a maga orákulumaival és madárjóslataival – csak *tudni* akarta a jövőt, a nyugati viszont *alkotni* akarja azt. *A harmadik birodalom a germán eszmény,* az örök hajnal, ehhez kötötte az életét Joachim de Floristól kezdve Nietzschéig és Ibsenig az összes nagy ember – a vágyakozás nyilai a túlsó partra, ahogy a „Zarathustrá"-ban áll. Nagy Sándor élete csodálatos mámor, álom volt, amely még egyszer felidézte a homéroszi kort; Napóleon élete roppant munkában telt el, nem önmaga, nem Franciaország, hanem egyáltalán a jövő érdekében.

E ponton nyúlok vissza a korábbiakhoz, s újfent emlékeztetek arra, hogy a nagy kultúrák milyen különböző módon képzelték el a *világtörténelmet;* az antik ember csak mint mozdulatlan közelséget látta önmagát és saját sorsát, s nem kérdezett a „honnan" és a „hová" irányára. Az egyetemes történelem lehetetlen fogalom a számára. Történelemfelfogása statikus. A mágikus ember úgy tekint a történelemre, mint a teremtés és a pusztulás közötti nagy világdrámára, mint a lélek és a szellem, a jó és a rossz, Isten és az ördög között folyó küzdelemre; a történelem az ő számára szigorúan behatárolt történés, *egyszeri fordulóponttal,* ami a csúcspontot jelenti: ez a Megváltó megjelenése. A fausti ember a történelemben egy *célra* irányuló, feszes ritmusú fejlődést lát. Ez a sor, hogy ókor – középkor – újkor, *dinamikus* kép. A fausti ember a történelmet egyáltalán nem *tudja* másként elképzelni; s ha az nem az önmagában vett világtörténelem mint olyan, hanem egy fausti stílusú világtörténelem képe csupán, ami a nyugateurópai kultúra éberlétével kezd igaz és valós lenni, s annak megszűnésével együtt veszíti el igaz és valós mivoltát, akkor ezen elképzelés logikus és gyakorlati megkoronázása a szó legmagasabb rendű értelmében vett szocializmus. A szocializmusban teljesedik ki végérvényesen az a kép, amelynek lezárulását már a gótika is előkészítette.

S e ponton válik a szocializmus – ellentétben a sztoicizmussal és a buddhizmussal – tragikussá. Roppant horderejű tény, hogy Nietzsche tökéletesen világos és biztos mindaddig, amíg arról a kérdésről van szó, hogy mit kell földig rombolni és átértékelni; viszont ködös

általánosságokba vész, mihelyt a „merre tovább?”, a cél kerül szóba. Dekadenciakritikája megcáfolhatatlan, ám az emberfölötti emberről szóló tana merő légvár. S ugyanez érvényes Ibsenre – Brandra és Rosmersholmra, a hitehagyott Julianusra és Solness építőmesterre –, Hebbelre, Wagnerre s egyáltalán mindenkire. S ebben mély szükségszerűség rejlik, mivel Rousseau-tól kezdve a fausti embertől nincs mit várni, már ami a nagy formátumú életet illeti. Itt valami lezárult. Az északi lélek kimerítette benső lehetőségeit, s már csak a dinamikus „Sturm und Drang” maradt, ahogyan az világtörténelmi jövővíziókban nyilvánul meg, melyeket évezredekben mérünk, a puszta ösztön, az alkotás után vágyakozó szenvedély, a tartalom nélküli forma. E lélek akarás volt és semmi egyéb; kolumbuszi vágyai beteljesítéséhez célra volt szüksége; meg *kellett* teremtenie tevékenysége értelmének és céljának legalább az illúzióját, s így az élesebb szemű megfigyelő a modernitás minden formájában – még annak legmagasabb rendű jelenségeiben is – Hjalmar Ekdal vonását fedezi fel. Ibsen élethazugságnak nevezte ezt. No mármost, valami ehhez hasonló rejlik a nyugateurópai civilizáció egész szellemiségének mélyén, amennyiben vallási, művészi, filozófiai jövőre, valamely társadalometikai célra, egy harmadik birodalomra irányul, miközben lénye legmélyén nem akar elcsitulni az a homályos érzés, hogy ez az egész lihegő buzgalom egy olyan lélek kétségbeesett önáltatása, amelynek nem szabad – és nem is lehet – megpihennie. E tragikus helyzetből – a Hamlet-motívum megfordításából – nőtt ki az örök visszatérés hatalmas nietzschei koncepciója, melyben ő jó lelkiismerettel sohasem hitt, ám ennek ellenére ragaszkodott hozzá, hogy küldetésérzését ebben őrizze meg. Ezen az élethazugságon alapszik *Bayreuth,* amely valami *akart* lenni, ellentétben Pergamonnal, amely *volt* valami. S e hazugság tapad az egész politikai, gazdasági, etikai szocializmushoz, amely erőszakkal elhallgatja saját végső belátásainak megsemmisítő komolyságát, hogy megmentse létezése történelmi szükségszerűségének illúzióját.

18

Hátravan még, hogy néhány szót ejtsünk *& filozófiatörténet morfológiájáról.*

Nincs egyáltalában vett filozófia; mindegyik kultúrának megvan a maga sajátja; ez részét képezi a szóban forgó kultúra összkifejezésének, s *problémafelvetéseivel,* illetve gondolkodási *módszereivel* egyfajta szellemi ornamentikát hoz létre, amely a legszorosabb kapcsolatban áll az építészet és a képzőművészet szellemi ornamentikájával. A magasból és a távolból szemlélve egészen mellékes az, hogy e gondolkodók saját iskoláikon belül egyáltalában milyen, nyelvileg kifejezett „igazságokhoz" jutottak el, mivel itt is – éppúgy, mint minden nagy művészetben – az iskola, a konvenció és a formakészlet számít alapvető elemnek. A kérdések sokkal fontosabbak, mint a válaszok, mégpedig kiválasztásuk és belső formájuk tekintetében, mivel az a *különös* mód, ahogyan egy makrokozmosz egy meghatározott kultúrában élő ember értő szeme előtt kirajzolódik, már eleve megformálja a kérdezés szükségességének és módjának egészét.

Az antik és a fausti kultúrának éppúgy megvan a maga saját kérdezési módja, mint az indiainak és a kínainak, s ezeknek *valamennyi* nagy kérdését rögtön a kezdet kezdetén tették fel. Nincs olyan modern probléma, amit már a gótika ne látott volna meg, s ne öntött volna formába; s nincs olyan hellén probléma, ami először ne az ősi orphikus templomi tanokban bukkant volna fel.

Egyre megy, hogy a töprengő gondolkodás szóbeli hagyományban vagy könyvekben fejeződik-e ki, illetve hogy ezek az írások egy én *személyes* alkotásai-e, mint a mi irodalmunkban, vagy pedig egy anonim szövegmassza, mint az indiaiban, melyre az állandó bizonytalanság jellemző; az is mellékes, hogy fogalmi rendszerek sora jön-e létre, vagy pedig a végső belátások a művészi és vallási kifejezésmód keretein belül maradnak, mint Egyiptomban. A gondolkodásmódok életútjának menete azonban mindenütt ugyanaz. A filozófia – egybefonódva a nagy építészettel és vallással – valamennyi korai időszak hajnalán roppant metafizikai élménynek a szellemi visszhangja, és az a rendeltetése, hogy kritikailag bizonyítsa az áhítatosan szemlélt világkép szent kauzalitását. Az alapvető megkülönböztetések nemcsak a természettudományok, hanem a filozófia területén is a hozzájuk tartozó vallás elemeiből váltak ki és ezektől függenek. E korai időszakban a gondolkodók *papok,* nemcsak szellemüket,

hanem társadalmi helyzetüket tekintve is. Ez éppúgy érvényes a gótikus és védikus skolasztikára, mint a homéroszi[213] és a kora arab évszázadokra. A filozófia csak a késői kor beköszöntével ölt városi és világi jelleget. Függetleníti magát a vallási alávetettségtől, s megpróbálkozik azzal, hogy magát a vallást tegye ismeretkritikai módszerek tárgyává. A brahmanista, ión és barokk filozófia nagy témája ugyanis a megismerés problémája. A városi szellem önnön képével kezd foglalkozni, hogy megállapítsa: a tudás számára nincs nála magasabb rendű instancia. Ezért kerül a gondolkodás immáron a magasabb matematika tőszomszédságába, s egyháziak helyett magas méltóságok s nagy feladatok próbáin megedződött világi emberekkel – államférfiakkal, kereskedőkkel, felfedezőkkel – találkozunk, kiknek „a gondolkodásról való gondolkodása” mély élettapasztalatra épül. Ez a nagy figurák sora Thalésztől Prótagoraszig s Bacontői Hume-ig, valamint a prekonfuciánus és prebuddhista gondolkodók sora, kikről annál többet, hogy léteztek, nemigen tudunk.

E sorok végén Kant és Arisztotelész áll.[214] Ami utánuk kezdődik, az a civilizáció filozófiája. Mindegyik nagy kultúrában megtalálható a felfelé ívelő gondolkodás, amely rögtön a kezdet kezdetén megfogalmazza az őskérdéseket, s azokat – a szellemi kifejezés fokozatosan növekvő erejével – egyre újabb válaszokban meríti ki – olyan válaszokban, melyek, mint mondottuk, *ornamentális* jelentőségűek −; illetve van egy leszálló ág, mely számára a megismerés problémája valamilyen módon befejezetté, meghaladottá s jelentéktelenné válik. Mindegyik kultúrában van egy – először vallási, végül racionalisztikus veretű – metafizikai periódus, amikor a gondolkodás és az élet még káoszt rejt magában, s egy túláradó bőségből eredően világformáló erőként hat, s van egy etikai, melyben a nagyvárosivá lett élet önmaga számára kérdésesnek tűnik, s a megmaradt filozófiai formálóerőt saját maga-tartására és fenntartására kell fordítania. Az első szakaszban az élet *nyilvánul meg,* a másodikban az élet a *tárgy.* Az első „teoretikus”, a szó kitüntetett értelmében véve szemlélő jellegű, a második pedig szükségképpen praktikus. Legmélyebb vonásait tekintve még a kanti rendszer is *szemléleti* jellegű, s a logikus és szisztematikus formát, illetve elrendezést *csak ezután* kapja meg.

Bizonyíték erre Kant viszonyulása a matematikához. Aki nem hatolt be a számok formavilágába, s aki azokat mint szimbólumokat nem élte át önmagában, az nem igazi metafizikus. Valójában a barokk nagy gondolkodói voltak azok, akik megalkották az analízist, s ugyanez

vonatkozik a preszókratikusokra, valamint Platónra. Newton és Gauss mellett Descartes és Leibniz, Arkhütasz és Arkhimédész mellett pedig Püthagorasz és Platón a matematikai fejlődés csúcsát jelentik. De matematikusként már Kant is jelentéktelen. Az akkori infinitezimális számítás végső, szubtilis rétegébe éppoly kevéssé hatolt be, mint ahogy a leibnizi axiomatikát sem sajátította el. E tekintetben „kortársához", Arisztotelészhez hasonlít, s ettől kezdve egyetlen filozófus sem jelentékeny többé a matematikában. Fichte, Hegel, Schelling és a romantikusok teljesen kívül vannak a matematika világán, csakúgy, mint Zénón és Epikurosz. Schopenhauer ezen a területen a butaságig menően gyenge, Nietzschéről pedig szót se ejtsünk! Ettől kezdve nemcsak a rendszerek tektonikája hiányzik, hanem az is, ami a gondolkodás *nagy stílusának* nevezhető. Schopenhauer alkalmi gondolkodónak nevezte magát.

Az etika túlnőtt abbéli rangján, hogy egy elvont elmélet része legyen. Ettől kezdve az etika *a* filozófia, amely bekebelezi a többi területet; a gyakorlati élet kerül a figyelem középpontjába. A tiszta gondolkodás szenvedélye alábbhagy. A metafizika, a tegnap úrnője, a ma szolgálójává változik. Már csak azt a fundamentumot kell szolgáltatnia, amelyre ráépül egy gyakorlati gondolkodásmód; s a fundamentum egyre feleslegesebbé válik. Elhanyagolják és kigúnyolják a metafizikai, a gyakorlatiatlan oldalt, a „köveket kenyér helyett". Schopenhauernél az első három könyv csak a negyedik kedvéért íródott. Kant viszont csak *hitte* azt, hogy az ő esetében is ugyanez a helyzet. Nála valójában az alkotás középpontjában még a tiszta, nem pedig a gyakorlati ész áll. S pontosan ugyanígy különül el egymástól az Arisztotelész előtti és utáni antik filozófia; ott egy grandiózus módon felfogott kozmosz, melyet *egy formális* etika alig gazdagít, itt pedig maga az etika mint program, mint szükség, mégpedig egy meglehetősen hevenyészett és elnagyolt módon koncipiált metafizika alapján. S érezzük ugyanakkor, hogy a logikai lelkiismeretnek az a hiánya, mellyel például Nietzsche ilyen elméleteket sebtében papírra vet, egyáltalában nem képes arra, hogy tulajdonképpeni filozófiája értékét kisebbítse.

Tudvalevő, hogy Schopenhauer[215] nem metafizikájából jutott el a pesszimizmushoz, hanem abból a pesszimizmusból, amely tizenhetedik életévében tört rá, jutott el rendszere kibontásához. Shaw, e nagyon figyelemre méltó szemtanú, Ibsen-breviáriumában arra hívja fel a figyelmet, hogy Schopenhauer esetében – ahogy ő mondja – minden további nélkül el lehet fogadni a filozófiáját, miközben metafizikáját

elutasítjuk. E megfigyelésben az, ami által Schopenhauer az új kor első gondolkodója volt, egészen pontosan elkülönül attól, ami egy idejétmúlt hagyomány szerint valamely teljes filozófiához tartozik. Senki sem vállalkozna arra, hogy ezt a szétválasztást mondjuk Kantnál tegye meg, s nem is sikerülne. Nietzsche esetében viszont könnyen megállapítható, hogy „filozófiája" teljes egészében valamely benső, nagyon korai élményből adódott, mialatt metafizika iránti szükségletét néhány kéznél levő könyv gyors és gyakran elég felületes olvasásával elégítette ki, s még etikai tanát sem tudta egzakt módon kifejteni. Epikurosz és a sztoikusok esetében pontosan ugyanez a rétegződés mutatható ki; az ti., hogy egy, a szokás által megkövetelt, felesleges metafizikai alapzatra eleven, korszerű etikai gondolatréteg épül rá. E jelenség nyomán a civilizált filozófia lényegéről szemernyi kétségünk sem marad.

A szigorú metafizika kimerítette lehetőségeit. A világváros végérvényesen maga alá gyűrte a vidéki tájat, s szelleme mostanság építi ki saját, szükségképpen kifelé irányuló, mechanisztikus és lélektelen elméletét. Mostantól kezdve bizonyos joggal beszélünk agyról lélek helyett. S ahogy a nyugateurópai „agy"-ban a hatalom akarása, a jövőre, az összesség megszervezésére irányuló zsarnoki tendencia a gyakorlati kifejezést követeli meg, az etika is – minél inkább szem elől téveszti metafizikai múltját – úgy ölt egyre inkább *társadalometikai* és *nemzetgazdaságiam* jelleget. A jelen Hegelből és Schopenhauerből kiinduló filozófiája, amennyiben a kor szellemét reprezentálja – amit pl. Lotze és Herbart nem tesz meg – *társadalomkritika.*

A nyugati gondolkodó a társadalmi testnek szenteli azt a figyelmet, mellyel a sztoikus saját teste felé fordult. Korántsem véletlen, hogy a szocializmus (Marx, Engels), az anarchizmus (Stirner) és a társadalmi dráma problematikája (Hebbel) egyaránt a hegeli iskolából nőtt ki. A szocializmus az etikába, mégpedig az *imperativisztikus* etikába átfordított nemzetgazdaságtan. Amíg létezett nagy formátumú metafizika – ez Kantig tartott –, addig a nemzetgazdaságtan *tudomány* volt. Mihelyt a „filozófia" a gyakorlati etikával lett egyjelentésű, a nemzetgazdaságtan – mint *a világról való gondolkodás alapzata* – a matematika helyébe lépett. Ebben áll Cousin, Bentham, Comte, Mill és Spencer jelentősége.

A filozófus éppoly kevéssé választhatja szabadon anyagát, mint amennyire kevéssé igaz az, hogy a filozófiának mindig és mindenütt ugyanaz az anyaga. Nincsenek örök kérdések; csak olyan kérdések

léteznek, melyek egy meghatározott létezés alapján érezhetők, illetve tehetők fel. „Csak földi példakép minden mulandó” – ez érvényes minden valódi filozófiára is, mint a létezés szellemi kifejezésére s a lelki lehetőségek megvalósítására a fogalmak, ítéletek és gondolatépítmények formavilágában, melyeket szerzőjük mint eleven jelenséget fog egybe. Minden egyes filozófia, az első szótól az utolsóig, a legelvontabb témától a legszemélyesebb jellemvonásig olyasvalami, ami létrejött, s a lélekből a világba, a szabadság birodalmából a szükségszerűség birodalmába, a közvetlen elevenségből a téries-logikai világba tükröződik át, ennélfogva mulandó, meghatározott ritmusú s meghatározott élettartamú. A *témaválasztásban* ezért rejlik szigorú szükségszerűség. Minden korszaknak megvan a maga saját témaköre, amely csakis az ő számára jelentős, és egyetlen más kor számára sem az. A született filozófust az jellemzi, hogy épp ebben nem hibázik. A filozófiai alkotás többi része jelentéktelen dolog, puszta szaktudomány, szisztematikus és fogalmi szubtilitások unalmas halmaza.

S ezért van az, hogy a XIX. század meghatározó filozófiája *csakis* az etika, *csakis* a társadalomkritika – a szó produktív értelmében véve –, és semmi egyéb. Ezért van az, hogy – eltekintve gyakorlati művelőitől – e század legjelentősebb képviselői a fausti aktivitást megjelenítő *drámaírók;* mellettük egyetlen katedrafilozófus sem jön számításba logikáját, pszichológiáját vagy szisztematikáját tekintve. Az, hogy manapság senki sem tudja, mi a filozófiatörténet, s azt sem, hogy milyennek kellene lennie, csakis annak a körülménynek köszönhető, hogy a filozófiatörténetet is mindig ezek a jelentéktelen figurák, szobatudósok írták – s ráadásul milyet! Adatok és „eredmények” gyűjteményét.

Az e korszak gondolkodásában meglévő mély, organikus egységet ennek következtében még sohasem tekintették át. E kor filozófiai magvát úgy lehetne egyetlen frappáns megfogalmazásba sűríteni, hogy feltesszük a kérdést: mennyiben tanítványa és végső beteljesítője Nietzschének Shaw. E viszonynak egyáltalán nem tulajdonítok ironikus értelmet. Shaw az egyetlen rangos gondolkodó, aki – mint a nyugati morál termékeny kritikusa – az igazi Nietzsche által megjelölt irányt következetesen vitte tovább, ahogy másfelől Ibsen – költőként – levonta ennek végső konzekvenciáit, s darabjaiban a gyakorlatias viták kedvéért a művészi megformálás maradékát is feladta.

Nietzsche – amennyiben filozófiája stílusát, hangvételét és attitűdjét nem a késői romantikus határozta meg – minden tekintetben e materialista évtizedek tanítványa volt. Ami őt oly szenvedélyesen vonzotta Schopenhauerhez – anélkül, hogy ennek ő maga vagy bárki más tudatában lett volna –, az Schopenhauer tanának az az eleme, mellyel szétzúzta a nagy formátumú metafizikát, s melynek révén – nem szándékosan – kifigurázta mesterét, Kantot; s ez az elem nem más, mint az, hogy a barokk valamennyi mély fogalmát kézzelfogható és mechanisztikus közegbe fordította át. Kant a világról mint jelenségről nem a megfelelő szavakkal beszél; szavai mögött viszont hatalmas, nehezen felfejthető intuíció rejlik. Schopenhauer a következőképp nevezi ezt: a világ mint agytünemény. A tragikus filozófia e ponton csap át a filozófia póriasságába. Elég itt egyetlen helyet idézni. „A világ mint akarat és képzet”-ben ez olvasható (II, 19. fejezet): „Az ember benső, igazi és elpusztíthatatlan lényegét az akarat mint a magában való dolog teszi ki, mely önmagában azonban mégis tudattalan. A tudatnak ugyanis az intellektus az előfeltétele, s ez lényünk puszta akcidenciája; az intellektus ugyanis az agy funkciója, amely a hozzá kapcsolódó idegekkel és gerincvelővel együtt az organizmus fennmaradó részének pusztán gyümölcse, terméke, sőt annyiban parazitája is, amennyiben nem közvetlenül avatkozik bele annak belső működésébe, hanem pusztán azáltal áll az önfenntartás céljának szolgálatában, hogy szabályozza az organizmusnak a külvilággal való kapcsolatait.” S ez éppen a leglaposabb materializmus alapszemlélete. Nemhiába tanulmányozta Schopenhauer – mint egykoron Rousseau – az angol szenzualistákat. Ott tanulta meg azt, hogy miképp kell Kantot félreérteni a nagyvárosi s a célszerűségre irányuló modernitás szellemében. Az intellektus mint az élet akarásának eszköze,[216] mint a létért folytatott harc fegyvere, az, amit Shaw groteszk drámai formába öntött[217] – Schopenhauer világszemléletének ez az oldala volt az, ami őt − Darwin főművének megjelenésekor (1859) – egy csapásra divatfilozófussá tette. Schellinggel, Hegellel és Fichtével ellentétben Schopenhauer volt az egyetlen, kinek metafizikai formuláit a szellemi középosztály minden nehézség nélkül meg tudta emészteni. Világosságát azonban, melyre büszke volt, állandóan az a veszély fenyegeti, hogy trivialitásként lepleződik le. Műve által az olvasó az egész civilizált világnézetet magáévá tudta tenni anélkül, hogy le kellett volna mondania olyan kitételekről, melyekhez hozzátartozott a mélyértelműség és exkluzivitás légköre. Rendszere *megelőlegezett darwinizmus* volt, melyben

a kanti nyelvezet és az ind fogalmak csak álcául szolgáltak. „A természetben rejlő akaratról” című könyvében (1835) már fellelhető a gondolat a fennmaradásért folytatott harcról a természetben, továbbá az az elképzelés, hogy e harcban az emberi intellektus a leghatékonyabb fegyver, végül pedig az, hogy a nemi szerelem nem egyéb, mint biológiai érdek által diktált tudattalan szelekció.[218]

Ez az a nézet, melyet Darwin – Malthuson keresztül -lehengerlő sikerrel magyarázott bele az állatvilágról alkotott képbe. A darwinizmus nemzetgazdaságiam eredetét az a tény bizonyítja, hogy ez a rendszer, melyet az ember és a magasabb rendű állatfajok hasonlósága alapján gondoltak ki, már a növényvilágra sem érvényes, s végképp ostobasággá silányul, ha azt akaratlagos irányultságával együtt (természetes kiválogatódás, *mimicry)* a primitív organikus formákra is komolyan alkalmazni akarják. A darwinista azt nevezi bizonyításnak, ha a kiválogatott tényeket úgy rendezi el s szemléletesen úgy magyarázza meg, hogy az a „fejlődésről” alkotott történelmi-dinamikus alapérzésnek felel meg. A „darwinizmus”, vagyis azoknak az egymástól fölöttébb különböző s egymásnak ellentmondó nézeteknek az összessége, melyekben csupán az a közös tényező, hogy az oksági elvet az élővilágra alkalmazzák – ami tehát *módszer, nem pedig eredmény* –, már a XVIII. században minden részletében ismert volt. A majomember-elmeletet Rousseau már 1754-ben védelmébe veszi. Ami Darwintól származik, az csupáncsak a „manchesteri iskola” rendszere, *melynek népszerűségét a latens politikai tartalom magyarázza.*

Ebben nyilvánul meg a század szellemi egysége. Schopenhauertől kezdve egészen Shaw-ig – anélkül, hogy sejtenék -mindenki ugyanazt az elvet öntötte formába. Mindannyiukat a fejlődésgondolat vezérli, még azokat is, akik – mint Hebbel – mit sem tudtak Darwinról; e gondolat azonban nem annak mély, goethei, hanem sekélyes, civilizált felfogásában fogalmazódik meg, viseljen az magán akár nemzetgazdaságtani, akár biológiai jegyeket. A kultúrából a civilizációba való átmenet a fejlődéseszmén belül is végbement; arról a fejlődéseszméről van szó, amely minden ízében fausti, s éles ellentétben az időtlen arisztotelészi entelekheiával, a végtelen jövő felé irányuló szenvedélyes törekvést nyilvánítja ki, vagyis egy *akaratot, célt,* amely természetszemléletünk *formáját a priori* jeleníti meg, s melyet mint elvet egyáltalán nem is kellett felfedezni, mivel immanens alkotóeleme a fausti – és csakis a fausti – szellemnek. A fejlődéseszme Goethénél

fenséges és organikus, Darwinnál lapos és mechanikus, az előbbinél élmény és szimbólum, az utóbbinál pedig megismerés és törvény; ott benső beteljesedést, itt „haladást” jelent. A létért folyó harc darwini gondolata − melyet ő nem a természetből „olvasott ki”, hanem abba vetített bele – amaz ősérzés parlagias megfogalmazása csupán, amely Shakespeare tragédiáiban a nagy valóságokat egymással szembefordítja. Amit Shakespeare – mint sorsot − bensőleg szemlélt, érzett át s színpadi figurákban realizált, azt itt oksági összefüggésként fogják fel, s a célszerűségek felületes rendszerébe foglalják. S ez a rendszer – nem pedig amaz ősérzés – az, ami alapját képezi Zarathusztra beszédeinek, a „Kísértetek” tragédiájának s „A Nibelungok gyűrűje” problematikájának. Csakhogy amíg Schopenhauer − kinek Wagner hű követője volt – e sorban elsőként saját felismerését rémülten konstatálta – egyébként épp ez pesszimizmusának gyökere, amely legmagasabb rendű kifejezését a „Trisztán” zenéjében nyerte el –, addig az utána következők, elsősorban Nietzsche, már lelkesedtek ezért, olykor kissé erőszakos módon.

Nietzsche Wagnerrel való szakításában – a német szellem emez utolsó, a nagyság légkörét árasztó eseményében − voltaképpen a tanítómester cseréje rejlik, a Schopenhauertől Darwinhoz vezető tudattalan lépés, más szóval az az út, amely ugyanazon világérzés metafizikai, illetve fiziológiai megfogalmazása között van, az az út, amely a *mindkettejük* által elismert szempont tagadásától annak igenléséig vezet; ez a szempont pedig nem más, mint az élet akarása, amely azonos a létért folytatott harccal. A „Schopenhauer mint nevelő”-ben a fejlődés még a benső érést jelenti; az emberfölötti ember mechanikus „fejlődés” terméke. Ily módon a „Zarathustra” *etikai* szempontból a „Parsifal” elleni tudattalan tiltakozásból született, miközben *művészi* szempontból maradéktalanul tőle függ; vagyis abból a féltékenységéből keletkezett, melyet az egyik igehirdető a másikkal szemben érzett.

Nietzsche azonban szocialista is volt, mégpedig anélkül, hogy ennek tudatában lett volna. Nem jelszavai, hanem ösztönei voltak szocialisták, praktikusak; „az emberiség fiziológiai üdvét” vették célba; erre Goethe és Kant sohasem gondolt. Materializmus, szocializmus és darwinizmus csak mesterségesen és csak a felszínen különíthetők el egymástól, így vált lehetségessé az, hogy Shaw-nak az úrmorálban és az emberfölötti ember kitenyésztésében rejlő tendenciákon már csak egy apró, ám következetes változtatást kellett végrehajtania ahhoz, hogy az „Ember és felsőbbrendű ember” harmadik felvonásában – a kor záróakkordjának egyik legfontosabb

és legjellemzőbb művében – eljusson *saját* szocializmusának tulajdonképpeni maximájához. Shaw ebben csak azt mondta ki – mégpedig kíméletlen világossággal és a trivialitás teljes tudatosságával –, amit − felhasználva Wagner minden teatralitását és a romantika minden homályosságát – eredetileg a „Zarathustra" el nem készült részeiben kellett volna kimondani. Mindössze arra van szükség, hogy képesek legyünk megtalálni a nietzschei gondolatmeneteknek azokat a szükségképpen *praktikus* előfeltételeit és következményeit, melyek a jelenkori közélet szerkezetéből következnek. Nietzsche olyan meghatározatlan fordulatok között botorkál, mint „új értékek", „emberfölötti ember", „a Föld értelme", ám óvakodik attól – s egyben tart is tőle –, hogy ezeket pontosítsa. Shaw viszont megteszi. Nietzsche észreveszi, hogy az emberfölötti ember eszméjéből a tenyésztés fogalma kel életre, de megáll a hangzatos kifejezésnél. Shaw – mivel semmi értelme sincs annak, hogy beszéljünk valamiről, amikor semmit sem akarunk *tenni* érte – tovább kérdez: hogyan kell ezt elérni? -s arra a végkövetkeztetésre jut, hogy az emberiséget ménteleppé kell átalakítani. Ám ez csupán következménye a „Zarathustrá"-nak, mely következmény levonására Nietzsché-ből hiányzott a bátorság, legyen bár az az ízléstelenség bátorsága. Ha tervszerű tenyésztésről beszélünk – ami tökéletesen materialista és utilitárius fogalom –, akkor tartozunk annak megválaszolásával, hogy kit, kinek, hol és hogyan kell tenyésztenie. Nietzschét egyedül romantikus ellenszenve aziránt, hogy fölöttébb prózai, társadalmi következtetéseket vonjon le, valamint attól való félelme, hogy költői gondolatokat a józan tényekkel szembesítve tegyen ki erőpróbának, késztette annak elhallgatására, hogy tanrendszere – mivel egészében a darwinizmusból ered – a szocializmust is feltételezi, éspedig a szocialisztikus *kényszerítést* mint *eszközt;* ez késztette továbbá annak elhallgatására is, hogy a magasabb rendű emberek osztályának mindennemű szisztematikus tenyésztését egy szigorúan szocialista társadalmi rendnek kell megelőznie, s hogy ez a „dionüszoszi" eszme – mivel itt *közös* cselekvésről, nem pedig egy izoláltan élő gondolkodó magánügyéről van szó – demokratikus, akárhogy csűrjük-csavarjuk is a dolgot. A „neked kell" etikai dinamikája ezzel elérte csúcspontját; a fausti ember feláldozza önmagát azért, hogy akaratának formáját rákényszerítse a világra.

Az emberfölötti ember tenyésztése a természetes *kiválógatódás* fogalmából következik. Nietzsche, amióta csak aforizmákat írt, Darwin tanítványa volt, anélkül hogy ennek tudatában lett volna; maga Darwin

azonban a XVIII. századi fejlődésgondolatot nemzetgazdaságtani tendenciákkal formálta át, melyeket mesterétől, Malthustól vett át, s azokat belevetítette a magasabb rendű állatok világába is. Malthus a lancasteri gyáripart tanulmányozta, s a rendszer egésze – állatok helyett emberekre alkalmazva – fellelhető már Buckle-nál „Az angol civilizáció története" című munkájában (1857).

Ily módon ezen utolsó romantikus „úrmorál"-ja – különös, ámde a kor értelme szempontjából igen jellemző módon – minden szellemi modernitás forrásából, az angol gyáripar atmoszférájából ered. A machiavellizmussal, melyet Nietzsche reneszánsz jelenségként értékelt, s melynek a *mimicry* darwini fogalmával való rokonságát nem szabad figyelmen kívül hagyni, ténylegesen már Marx – Malthus másik híres követője – foglalkozott „A tőké"-ben, s a politikai (tehát nem etikai) szocializmus ezen 1867-ben megjelent alapművének előzménye, „A politikai gazdaságtan kritikájáról" című írás Darwin főművével egy időben jelent meg. így fest az úrmorál genealógiája. A valós – politikai, nemzetgazdaságtani – világba áttett „Hatalom akarása" legerőteljesebb kifejezését Shaw „Barbara őrnagy" című darabjában nyeri el. Kétségtelen, hogy az etikusok e sorának élén – mint személyiség – Nietzsche áll, ám Shaw, a pártpolitikus e ponton – mint gondolkodó – felér vele. Napjainkban a közélet mindkét pólusa – a munkásosztály, illetve a nagy pénz-és agyemberek – sokkal határozottabban képviseli a hatalom akarását, mint ahogy azt egy Borgia valaha is tette. Underschaft, a milliárdos, Shaw e legkitűnőbb komédiájában *maga a megtestesült* emberfölötti ember. Csak Nietzsche, a romantikus nem ismerte volna fel benne saját eszményét. Egyfolytában minden érték átértékeléséről s a jövő filozófiájáról beszélt – ezen egyébként a nyugateurópai, nem pedig a kínai vagy afrikai jövő értendő –, ám ha állandóan dionüszoszi messzeségekbe vesző gondolatai egyszer valóban kézzelfogható képződményekbe sűrűsödnének, akkor a hatalom akarása a tőr és a méreg, nem pedig a sztrájk és a pénz energiájának képében jelenne meg előtte. Ő maga mégis azt mesélte, hogy a gondolat először az 1870-es háborúban, a csatába menetelő porosz ezredek láttán merült fel benne.

E korszak drámája már nem a régi értelemben, vagyis a kultúra értelmében vett költészet, hanem az agitáció, a vita és a bizonyítás egyik formája; a színpadra úgy tekintenek, mint teljesen „morális intézmény"-re. Maga Nietzsche is többször hajlott arra, hogy gondolatainak drámai formát adjon. Richard Wagner Nibelung-költeményében – mindenekelőtt a

legkorábbi, 1850 körüli változatban – a társadalmi forradalomra vonatkozó eszméit örökítette meg, s Siegfried – a művészi és a művészeteken kívüli hatások kerülő útján – még a „Ring" végső változatában is megmaradt a negyedik rend szimbólumának, csakúgy, ahogy a Fafner kincse a kapitalizmus szimbóluma, Brünhilda pedig a „szabad nőé". A szexualitásra vonatkozó természetes kiválogatódás – melynek elmélete, „A fajok eredete", 1859-ben jelent meg – zenei kifejezését épp akkoriban nyeri el, a „Siegfried" III. felvonásában, illetve a „Trisztán"-ban. Korántsem véletlen az, hogy Wagner, Hebbel és Ibsen közel egy időben vállalkozott a Nibelung-anyag dramatizálására. Hebbel, midőn Párizsban megismerkedik Engels írásaival, csodálkozva állapítja meg (vö. 1844. április 2-i levelét), hogy a kor társadalmi alapelvét – amit épp akkoriban akart „Bármely korban" című drámájában megjeleníteni – ő hajszálpontosan úgy fogta fel, mint a „Kommunista Kiáltvány" szerzője, s amikor először ismerkedik meg Schopenhauer munkásságával, azt a közeli rokonságot is meglepődve tapasztalja (vö. 1857. március 29-i levelét), ami „A világ mint akarat és képzet" s ama fontos tendenciák között áll fenn, melyeket ő Holofernesében s a „Heródes és Mariamne" című drámájában ábrázolt. Hebbel naplói, melyek legfontosabb részét 1835 és 1845 között vetette papírra, a század legmélyebb filozófiai teljesítményei közé tartoznak, anélkül hogy ennek ő tudatában lett volna. Nem lenne meglepő, ha tőle származó egész mondatokat szó szerint megtalálnánk Nietzschenel, aki soha nem ismerte őt, s nem is mindig ért el Hebbel színvonalára.

A következőkben áttekintést adok a XIX. század *valódi* filozófiájáról, melynek egyetlen s legsajátabb témája a hatalom akarása – civilizált-intellektuális, etikai vagy társadalmi formában –, mégpedig úgy, mint az élet akarása, mint életerő, mint gyakorlati-dinamikus elv, mint fogalom vagy pedig drámaforma. A Shaw-val *lezáruló* periódus a 350-250 közötti antik időszaknak felel meg. A többi pedig, Schopenhauerrel szólva, filozófiaprofesszorok professzorfilozófiája.

1819. Schopenhauer: „A világ mint akarat és képzet". Az élet akarása mint egyetlen valóság („őserő") első ízben kerül a középpontba, ám a korábbi idealizmus hatására a fogadtatás még elutasító.

1836. Schopenhauer: „A természetben rejlő akaratról". A darwinizmus megelőlegezése, de metafizikai köntösbe öltöztetve.

1840. Proudhon: „Mi a tulajdon?" – az anarchizmus alapja. – Comte: „Előadások a pozitív filozófiáról". A „rend és haladás" megfogalmazása.

1841. Hebbel: „Judit”. Az „új nő” és az emberfölötti ember (Holofernes) első drámai koncepciója. – Feuerbach: „A kereszténység lényege”.

1844. Engels: „A nemzetgazdaságtan bírálatának vázlata”. A materialista történelemfelfogás alapja. – Hebbel: „Mária Magdolna” – az első társadalmi dráma.

1847. Marx: „A filozófia nyomora”. (Hegel és Malthus szintézise.) Ezek az évek jelentik azt a döntő időszakot, melyben a nemzetgazdaságtan uralkodni kezd a társadalometika és a biológia felett.

1848. Wagner: „Siegfried halála”. – Siegfried mint társadalometikai forradalmár; Fafner kincse mint a kapitalizmus szimbóluma.

1850. Wagner: „Művészet és klíma” – a szexualitás problémája.

1850-58. Wagner, Hebbel és Ibsen Nibelung-költeményei.

1859. Szimbolikus egybeesések: Darwin: „A fajok eredete a természetes kiválogatódás alapján”. (A nemzetgazdaságtan alkalmazása a biológiára), illetve „Trisztán és Izolda”. Marx: „A politikai gazdaságtan bírálatához”.

1863. J. St. Mill: „A hasznosságról”.

1865. Dühring: „Az élet értéke” – ritkán említik, de döntő hatással van a következő nemzedékre.

1867. Ibsen: „Brand” és „A tőke” Marxtól.

1878. Wagner „Parsifal” – a materializmus első ízben oldódik fel a miszticizmusban.

1879. Ibsen: „Nóra”.

1881. Nietzsche: „Hajnalpír” – átmenet Schopenhauertől Darwinhoz, a morál mint biológiai jelenség.

1883. „Imígyen szóla Zarathustra” – a hatalom akarása, ám romantikus köntösbe bújtatva.

1886. „Rosmersholm”. (A „Nemesemberek”) és „Túl jón és rosszon”.

1887-88. Strindberg: „Apa” és a „Júlia kisasszony”.

1890. Közeledik a korszak lezárulása. Strindberg vallásos és Ibsen szimbolisztikus művei.

1896. Ibsen: „John Gabriel Borkman” – az emberfölötti ember.

1898. Strindberg: „Damaszkusz felé”.

1900-tól kezdve feltűnnek az utolsó jelenségek.

1903. Weininger: „Nem és jellem”. Az egyetlen komoly kísérlet arra, hogy Kantot – Wagnerre és Ibsenre vonatkoztatva – e korszakon belül újból életre keltsék.

1903. Shaw: „Ember és felsőbbrendű ember”. Darwin és Nietzsche végső szintézise.

1905. Shaw: „Barbara őrnagy” – az emberfölötti ember típusának visszavezetése annak gazdaságpolitikai eredetére.

Ezzel – a metafizikai időszak után – az etikai korszak is kimerült. A Fichte, Hegel és Humboldt által előkészített etikai szocializmus szenvedélyes nagyságának kora a XIX. század közepére esett. A századvég már az ismétlődések stádiumába lépett, s a „szocializmus” *szót* formálisan megtartó XX. század az etikai filozófia helyébe – mely csak az epigonok számára tűnik befejezetlennek – a napi gazdasági kérdések gyakorlatát ültette. A Nyugat etikai világhangulata továbbra is „szocialisztikus” marad, de elmélete megszűnt probléma lenni. Küszöbön áll a nyugateurópai filozófia harmadik és végső lépcsőfokának, a fiziognómiai szkepticizmus filozófiájának lehetősége. A világ titka úgy jelenik meg sorban egymás után, mint megismerésprobléma, értékprobléma és formaprobléma. Kant az etikát ismerettárgynak látta, a XIX. század pedig a megismerésre tekintett úgy, mint valamely értékelés tárgyára. A szkeptikus *mindkettőt* olybá venné csupán, mint valamely kultúra történeti kifejeződését.

HATODIK FEJEZET:
FAUSTI ÉS APOLLÓNI TERMÉSZETISMERET

1

Helmholtz 1869-ben egy híressé vált beszédében a következőket jelentette ki: „A természettudománynak az a végcélja, hogy ráleljen az összes változás alapjául szolgáló mozgásokra s azok hajtóerőire; vagyis a végcél a mechanikában való feloldódás.” A „mechanikában” való feloldódás azt jelenti, hogy az összes kvalitatív benyomást változatlan, kvantitatív alapértékekre – tehát a *kiterjedtre* s annak *helyváltoztatására* – vezetjük vissza; jelenti továbbá azt is, hogy – emlékezzünk csak vissza a létrejövés és a létrejött, az átélt és megismert, az alak és a forma, a kép és a fogalom ellentétére − a magunk előtt látott természeti *képet* egy mérhető struktúrával rendelkező, egységes, számszerű rend elgondolt képére vezetjük vissza. Minden nyugati mechanikának az a tulajdonképpeni tendenciája, hogy *a mérés révén* intellektuálisan *vegye birtokba* a világot; ezért kényszerül arra, hogy a jelenség lényegét konstans, a mérés számára maradéktalanul hozzáférhető elemek rendszerében keresse, melyek közül a legfontosabbat – Helmholtz meghatározása nyomán – a mindennapi élettapasztalatból átvett *„mozgás”* szóval jelölik.

A fizikus számára e meghatározás egyértelműnek és kimerítőnek tűnik; a szkeptikustól azonban, aki nyomon követi e tudományos meggyőződés pszichológiáját, mi sem áll távolabb, mint ezek elfogadása. Az egyiknek a jelenkori mechanika világos és egyértelmű fogalmak, illetve éppannyira egyszerű, mint amennyire szükségszerű viszonyok következetes rendszerét jelenti, a másiknak pedig egy, a nyugateurópai szellem szerkezetére jellemző *képet,* amely mindazonáltal a legerősebb meggyőzőerővel rendelkezik, s felépítésében a legkövetkezetesebb. Az, hogy az összes *gyakorlati* eredmény és felfedezés jottányival sem járul hozzá az *elmélet,* a *kép* „igazságának” bebizonyításához, magától értetődik.[219] „A” mechanikát a legtöbb ember mindenesetre olybá veszi, mint a természetről szerzett benyomások magától értetődő foglalatát; de ez látszat csupán. Mert mi a mozgás? Vajon az a posztulátum, hogy mindaz, ami kvalitatív, változatlan és egynemű tömegpontok mozgására vezethető vissza, nem inkább merőben fausti, mint általános emberi posztulátum? Arkhimédész pl. egyáltalán nem érezte szükségét annak, hogy mechanikai felismerések alapján revideálja a mozgásról alkotott elképzelését. S a mozgás mint olyan vajon tisztán csak mechanikai nagyság? A vizuális tapasztalat megnevezésére szolgáló szó vagy olyan fogalom, melyet e tapasztalatból absztrahálunk? Vajon azt a

számot jelenti, melyet kísérletileg előidézett tények mérése révén kapunk, vagy pedig az ennek alávetett képet? S ha a fizika egy szép napon valóban el tudná érni állítólagos célját – azt ti., hogy mindazt, ami érzékileg hozzáférhető, törvényekben rögzített „mozgások” hézagmentes rendszerébe foglalja, mégpedig a mögöttük működő hatóerőkkel együtt –, akkor ezzel tenne-e előre akár csak egyetlen lépést is annak „megismerésében”, ami előttünk végbemegy? Ezáltal vajon kevésbé dogmatikus a mechanika formanyelve? Vajon nem úgy áll-e inkább a dolog, hogy e formanyelv épp legszabatosabb megfogalmazásában tartalmazza az ősszavak mítoszát, melyek megformálják a tapasztalatot, ahelyett, hogy kiindulnának abból? Mi az erő? Mi az ok? Mi a folyamat? Sőt van-e egyáltalában a fizikának tulajdonképpeni feladata, vegyük bár alapul a fizika saját definícióit? Magáénak mondhat vajon egy olyan végcélt, amely érvényes valamennyi évszázadban? S hogy eredményeit kimondja, van-e benne akár csak egy olyan apró gondolatelem, amely megtámadhatatlan lenne?

A választ előre meg lehet adni. A mai fizika mint tudomány hatalmas rendszer, amely nevek és számok formájában megjelenő *jelekből* áll; ez lehetővé teszi, hogy úgy bánjon a természettel, mint valami géppel, s akár még pontosan meghatározható végcélja is lehet. De mint a *történelem* egy darabja – mindama sorsszerűséggel és mindazokkal a véletlenekkel együtt, melyek a történelemben részt vevő emberek életében s magában a kutatás folyamatában játszódnak le – a fizika, már ami feladatát, módszerét és eredményét illeti, kifejeződése és megvalósulása egy kultúrának, vagyis egy kultúra lényegének organikusan kifejlődő vonása, melynek minden egyes eredménye szimbólum. Az, hogy a fizika – amely csupán az eleven kultúremberek éberlétében van jelen – mit vél megtalálni ezekben az eredményekben, már eleve benne rejlett kutatásuk jellegében és módjában. Felfedezéseik – ha eltekintünk a képletektől, s csak a képies tartalmat vesszük szemügyre – még olyan körültekintő kutatók esetében is, mint amilyen J. R. Mayer, Faraday és Hertz, merőben mitikus természetűek. Ami a fizika (mindennemű) egzaktságát illeti, mindegyik természettörvényben különbséget tehetünk a meg nem nevezett számok és azok megnevezése, illetve a határok puszta megvonása, valamint annak teoretikus értelmezése között. A képletek általános logikai értékeket fejeznek ki, tiszta számok, vagyis objektív tér-és határelemek; viszont a képletek némák. Az $s = l/2gt^2$ képlet semmit sem jelent mindaddig, amíg a betűk helyett nem vagyunk képesek meghatározott szavakra, illetve azok képies értelmére gondolni. Ha

azonban a holt számokat ilyen szavakba öltöztetem, hússal, testtel, élettel − egyáltalában érzéki világjelentéssel – ruházom fel őket, akkor máris átléptem a *puszta rend* korlátait. A θεωρία szó képet, látványt jelent. Egy matematikai képletből csak ez alkot valódi természettörvényt. Önmagában véve mindaz, ami egzakt, *értelmetlen;* minden egyes fizikai megfigyelés olyan jellegű, hogy eredménye csak akkor *bizonyít* valamit, ha előfeltételezünk bizonyos számú képszerű feltevést, melyek ettől kezdve meggyőzően hatnak. Ettől eltekintve az eredmény csak üres számjegy. Ám eltekinteni ilyen feltevésektől egyáltalán nem tudunk. Tegyük fel, hogy egy kutató az összes ilyen módon tudatosított hipotézist félreteszi, mégis mihelyt *gondolkodva* közelít valamilyen feladathoz, már nem tudja uralni gondolkodása tudattalan formáját − ellenkezőleg, éppen az uralja őt! –, mivel emberként él, s tevékenysége minden pillanatát egy kultúra, egy kor s egy hagyománytól áthatott iskola szövi át. A hit és a „megismerés” a benső bizonyosság két fajtája csupán, azonban a hit régebbi, s uralja egy mégoly egzakt tudás valamennyi feltételét. S épp az elméletek, nem pedig a tiszta számok a hordozói minden természetismeretnek. A tudomány – legyen szabad újfent hangsúlyozni – csakis a kultúremberek szellemében van jelen; no mármost, minden valódi tudomány tudattalan vágya arra irányul, hogy felfogja, áthassa és magába foglalja a természet világképét, s nem arra, hogy önmagában vett mérőtevékenységet végezzen; ebben örömet mindig is csak jelentéktelen koponyák leltek. A számoknak mindenkoron csak annyi a szerepük, hogy kulcsot adjanak a titokhoz. Csupán a puszta számok kedvéért soha egyetlen jelentős ember sem hozott volna áldozatot.

Igaz, Kant egy helyen az alábbiakat mondja: „Állítom, hogy mindegyik különös természettanban csak annyi tulajdonképpeni tudományra bukkanhatunk, amennyi benne a matematika.” Itt Kant a már létrejött birodalmában való tiszta határvonásra gondol, amennyiben az mint törvény, képlet, szám s rendszer jelenik meg előttünk; viszont egy szavak nélküli törvény s egy, a mérőműszerek adatainak puszta leolvasásából előálló számsor mint szellemi tevékenység a maga tökéletes tisztaságában egyszerűen elképzelhetetlen. Minden egyes kísérlet, módszer és megfigyelés olyan össszemléletből sarjad ki, ami több, mint annak puszta matematikai formája. Minden tudományos tapasztalat – legyen az egyébként bármi – egyúttal a szimbolikus megjelenítésmódjának tanúbizonysága is. Minden szavakba foglalt törvény élettől áthatott, átlelkesített rend, s ami ezeket kitölti, az egy és csakis egy kultúra

legbensőbb tartalma. Ha a szükségszerűségről akarunk szót ejteni – mivel minden egzakt kutatásnak ez a követelménye –, akkor azt mondhatjuk, hogy ennek két fajtája létezik: van olyan szükségszerűség, melynek otthont a lélek világa s az elevenség ad, mivel a sorstól függ az, hogy az összes egyedi kutatás története egyáltalában lejátszódik-e, illetve ha lejátszódik, akkor hogyan és milyen módon; s van aztán egy másik, a megismert világán belüli szükségszerűség is, melyet mi, nyugat-európaiak, a *kauzalitás* közkeletű nevével illetünk. Jelenítsenek meg bár egy kauzális szükségszerűséget valamely fizikai képlet tiszta számai, valamely elmélet megléte, illetve létrejötte és élettartama akkor is a sors világához tartozik. Minden egyes tény, még a legegyszerűbb is, már eleve valamely elméletet foglal magában. Egy tény nem más, mint egy éber lényre gyakorolt egyszeri benyomás, s minden attól függ, hogy a szóban forgó ember, kinek számára a tény jelen van vagy jelen volt, az antik vagy a nyugati kultúra idején s a gótika vagy a barokk korában élt-e. Gondolkodjunk el azon, hogy a villám hogyan hat egy verébre vagy egy épp megfigyelést végző természetkutatóra, s hogy az utóbbi számára való „tényben" mennyivel több foglaltatik, mint az előbbiében. Napjaink fizikusa túlságosan is könnyen megfeledkezik arról, hogy már az olyan szavak is, mint „nagyság", „helyzet", „folyamat", „állapotváltozás", „test", sajátosan nyugati képeket jelenítenek meg, egy szavakba már nem foglalható jelentésérzést, amely az antik és arab gondolkodástól és érzéstől teljességgel idegen, viszont tökéletesen uralja az önmagukban vett tudományos tények jellegét s megismerésük módját; hogy olyan komplikált fogalmakról, mint „munka", „feszültség", „hatáskvantum", „hőmennyiség", „valószínűség"[220] – melyek mindegyike valódi *természetmítoszt* foglal magában – már említést se tegyünk. Úgy érezzük, hogy az ilyesféle gondolatalakzatok egy előítéletmentes – s bizonyos körülmények között végérvényesnek tekintett – kutatás eredményei. Egy Arkhimédész korából származó, alaposan felkészült tudós a modern elméleti fizika tüzetes áttanulmányozása után arról bizonyosodna meg, hogy az számára felfoghatatlan, mert hogyan nevezheti bárki is tudománynak – s ráadásul a fennálló tényekből eredő szükségszerű következményeknek – az ilyen önkényes, groteszk és zavaros elképzeléseket. A tudományosan igazolt következtetések – mondaná – inkább ezek és ezek... –, s a maga részéről ugyanazon „tények" – mármint a saját szemével látott s saját elméjében megformálódott tények − alapján

olyan elméleteket fejtene ki, melyeket a mi fizikusaink csodálkozó mosolygással hallgatnának.

Melyek hát azok az alapelképzelések, melyek a mai fizika összképében benső következetességgel fejlődtek ki? Polarizált fénysugarak, vándorló ionok, a kinetikus gázelmélet repülő és gyorsított gázrészecskéi, mágneses erőterek, elektromos áramok és hullámok – vajon ezek nem mind fausti víziók, fausti szimbólumok, melyek a legszorosabb rokonságban állnak a román ornamentikával, az égbe törő gótikus épületekkel, az ismeretlen tengereken tett viking utazásokkal s a Kolumbuszt és Kopernikuszt hatalmába kerítő vággyal? E forma és kép világ vajon nem úgy születik-e meg, hogy pontosan összhangban van a kortárs művészetekkel, a perspektivikus olajfestészettel és a hangszeres zenével? Vajon nem a mi szenvedélyekkel teli, iránnyal rendelkező létünk, a harmadik dimenzió pátosza az, amely – hasonlóan a lélekképhez – a természetről alkotott képben is szimbolikus módon fejeződik ki?

2

Ebből adódik, hogy a természetről való minden „tudásnak” – még a legszabatosabbnak is – vallásos hit képezi az alapját. A nyugati fizika abban látja saját végcélját, hogy a természetet a tiszta mechanikára vezesse vissza, s e képnyelv is ennek szolgálatában áll, ám e cél előfeltételez egy *dogmát,* mégpedig a gótikus évszázadok vallási világképét, melynek révén a mechanika a nyugati művelt emberiség szellemi birtoka lett, és csakis az övé. Nincs egyetlen olyan tudomány sem, melynek ne volnának ilyesféle tudattalan előföltevései, s a kutatónak fölöttük semmilyen hatalma sincs. Olyan előfeltevések ezek, melyek a megszülető kultúra legkorábbi napjaiig vezethetők vissza. *Nincs természettudomány egy azt megelőző vallás nélkül.* E tekintetben nincs semmilyen különbség a katolikus és a materialista természetszemlélet között; mindkettő ugyanazt mondja más szavakkal. Az ateista természetkutatásnak is van vallása; a modern mechanika pontról pontra utánzata egy hívő szemlélésnek.

A Thalész és Bacon személyében csúcspontjára jutott ión és barokk korszak *városi* emberének előítélete a kritikai tudományt hivalkodó ellentétbe állítja a még városok nélküli vidék korai vallásával, mint ami a dolgokkal szemben megkülönböztetett helyet foglal el, kizárólagos birtokában van a megismerés igazi módszereinek, s ezzel feljogosítva érzi magát arra, hogy magát a vallást empirikus és pszichológiai alapon magyarázza meg, illetve hogy azt „meghaladja”. No mármost, a magasan fejlett kultúrák történelme azt mutatja, hogy a „tudomány” késői és átmeneti tünemény, e nagy életciklusok őszi és téli szakaszára jellemző, s az antik – csakúgy, mint az indiai, kínai és arab – gondolkodásban néhány évszázadig tart csupán, melynek során saját lehetőségeit kimeríti. Az antik tudomány a cannae-i és az actiumi csata közötti időszakban halt el, s újra csak a „második vallásosság” világképének biztosított helyet. Ennek alapján előre lehet látni, hogy a nyugati természettudományos gondolkodás mikor fogja elérni fejlődésének határait.

Semmi sem jogosít fel bennünket arra, hogy e szellemi formavilágot a többivel szemben előnyben részesítsük. Minden kritikai tudomány – éppúgy, mint minden mítosz s minden általában vett vallásos hit – benső bizonyosságra épül; képződményei másféle szerkezetűek és hangszerelésünk, anélkül hogy egymástól alapvetően különböznének. A természettudománynak a vallás ellen felhozott valamennyi kifogása

bumerángként üt vissza. Erősen előítéletesek vagyunk, ha azt hisszük, hogy az „antropomorf" elképzelések helyébe valaha is odaállíthatjuk „az igazságot". Csakis ilyen elképzelések vannak; másféle egyáltalában nincs. Mindegyik elképzelésben, amelyik egyáltalán lehetséges, szerzőjének léte tükröződik vissza. „Az ember saját képére és hasonlatosságára alkotta meg Istent" – amilyen mértékben érvényes ez a tétel valamennyi történelmi vallásra, ugyanolyan mértékben érvényes minden fizikai elméletre is, tűnjék az bármennyire jól megalapozottnak is. A fény természetét az antik kutatók úgy képzelték el, hogy az testi leképezésekből áll, melyek a fényforrásból a szembe jutnak. Az arab gondolkodás számára – minden kétséget kizáróan már Edessza, Resain és Pumbadita perzsa-zsidó főiskoláin, ezt Porphüriosz is közvetlenül megerősíti – a dolgok színei és formái, valamilyen mágikus („szellemi") módon, annak a látóerőnek tulajdoníthatók, melyet szubsztanciálisnak tartottak, és amely a szemgolyóban található. így tanította Ibn al-Haitam, Avicenna és az „Őszinteség testvérei".[221] Azt az elképzelést, hogy a fény nem más, mint erő *(impetus),* már 1300 táján magáénak vallotta az a párizsi occamista kör, amely Buridan, Szász Albert és a koordinátageometria feltalálója, Nicole d'Oresme körül alakult ki.[222] A természeti folyamatokról mindegyik kultúra kialakította a maga saját képeit, ezek csakis a szóban forgó kultúra számára igazak, s csak addig maradnak fenn, ameddig az illető kultúra eleven, s megvalósítja saját benső lehetőségeit. Ha egy kultúra véget ér, s vele együtt elhal az alkotóelem, utána csak a formálóerő s a szimbolika, az „üres" képletek s holt rendszerek csontvázai maradnak, melyeket az idegen kultúrákban élő emberek a szó legszorosabb értelmében véve, értelmetlennek és értéktelennek találnak, és vagy mechanikusan megőrzik, vagy pedig lenézik és elfeledik őket. A számok, képletek s törvények nem *jelentenek* semmit, s *önmagukban* semmik. Élő testtel kell felruházni őket, mellyel ezeket csakis egy *eleven* emberiség látja el, amennyiben bennük és általuk él, rajtuk keresztül fejezi ki önmagát, s azokat bensőleg sajátítja el. S ezért nincs abszolút fizika, hanem csak az egyes kultúrákon belül felbukkanó és eltűnő egyedi fizikák léteznek.

Az antik ember „természete" legmagasabb rendű művészi szimbólumát a meztelen szoborban lelte meg; s ebből eredt – következetesen – *a testek statikája* s *a közelség fizikája.* Az arab kultúrához az arabeszk s a barlangszerű boltozatú mecset tartozik hozzá; ebből a világérzésből az *alkímia* alakult ki, olyan titokzatos módon ható szubsztanciák

elképzelésével együtt, mint amilyen „a filozófusok merkuriuma”, amely sem nem anyag, sem nem tulajdonság, hanem olyasvalami, ami valamilyen mágikus módon alapját képezi a fémekben levő színeknek, s előidézheti azok egymásba való átalakulását.[223] Végül a fausti ember „természete” pedig *a határtalan tér dinamikáját* s *a távolság fizikáját* hívta életre. Az első fizikához *az anyag és forma* elképzelései tartoznak, a másodikhoz – egészen spinozai módon – a *szubsztanciákról* s azok látható vagy titokzatos *attribútumairól* alkotott elképzelések, a harmadikhoz pedig az *erő és tömeg* elképzelései. [224]Az apollóni elmélet nyugodt szemlélődés; a mágikus teória az alkímia „kegyelmi eszközéről” való titkos tudás − a mechanika vallásos eredete itt is felismerhető –, a fausti pedig kezdettől fogva *munkahipotézise* A görög a látható lét lényegére kérdezett rá; mi pedig annak lehetőségét firtatjuk, hogy mi módon lehetünk úrrá a létrejövés láthatatlan hajtóerőin. Az, ami az ő számukra a látványban való szeretetteljes elmélyedés, az esetünkben a természet erőszakos faggatása: a módszeres kísérlet.

S a kérdésfeltevésekhez és a módszerekhez hasonlatosan az alapfogalmak is egy és csakis egy kultúra szimbólumai. Az antik ősszavakat (άπειρον, αρχή, μορφή, υλη) a nyugati nyelvekre nem lehet lefordítani; ha az άρχή-t „ősanyag”-nak fordítjuk, akkor épp az apollóni tartalmat toljuk háttérbe, s azt, ami marad, a puszta szót abba az irányba visszük el, hogy idegen jelentésérzés tapadjon hozzá. Amit az antik ember a térben „mozgás”-ként látott maga előtt, azt ő úgy fogta fel, mint άλλοίωσις-t, a testek helyzetének megváltozását. Mi viszont a „folyamat” fogalmát abból az élményből eredeztetjük, ahogyan a mozgást magunk előtt látjuk; ez pedig nem egyéb, mint a *procedere,* azaz előrelépés, amiben maradéktalanul kifejeződik az irányenergia; enélkül el sem tudjuk gondolni a természeti folyamatokat. Az antik természetkritika a látható halmazállapotokat eredendő különbségnek vette, s Empedoklész híres négy eleme – mégpedig a merev és testi, a folyékony és testi, illetve a testetlen elem – ezekből tevődik össze.[225] Az arab „elemek” azokban az elképzelésekben foglaltatnak, melyeket a titkos összetételekről és konstellációkról alkotunk; ezek határozzák meg ugyanis azt, hogy a dolgok hogyan jelennek meg a szemünk előtt. Ha megpróbálunk ennek az érzésmódnak a közelébe férkőzni, akkor azt tapasztaljuk, hogy a „szilárd” és „cseppfolyós” ellentéte egészen mást jelent egy Arisztotelész-tanítvány, valamint egy szíriai számára; az első esetben a testiség mértékét, a másodikban pedig egy mágikus attribútumot, így jön létre *a kémiai elem képe,* a mágikus szubsztanciák ama fajtája, amelyek a dolgokból valamiféle

titokzatos kauzalitás révén előtűnnek, hogy azután ismét elenyésszenek azokban, s melyeket még a csillagok is befolyásuk alatt tartanak. Az alkímia a dolgok plasztikus valósága, a görög matematikusok, fizikusok és költők *szomatája* iránt mély tudományos kétellyel viseltetik, s feloldja, szétzúzza azokat, hogy meglelje lényegük titkát. Igazi képrombolás ez, olyan, mint az iszlámé és a bizánci bogumiloké. Mély hitetlenség fejeződik ki ebben a kézzelfogható alak iránt, melyben a természet megjelenik előttünk, az alak iránt, amely a görögök számára szent volt. Az a vita, amely Krisztus személyét illetően az összes korai zsinaton kibontakozott, s amely a nesztoriánus és monofizita szakadáshoz vezetett, voltaképpen *alkímiai probléma.* Egyetlen antik fizikusnak sem jutott volna eszébe úgy kutatni a dolgokat, hogy közben tagadta vagy megsemmisítette volna azok szemléleti formáját. Ez a magyarázata annak, hogy éppoly kevéssé alakult ki bármiféle antik kémia, mint amilyen kevéssé beszélhetünk olyan antik elméletről, amely Apollón szubsztanciájáról szól, annak megjelenésmódjai helyett.

Az arab stílusú kémiai módszer újfajta világtudat hírnöke. Feltalálása ama rejtélyes Hermész Triszmegisztosz nevéhez kapcsolódik, aki *valószínűleg egy időben* élt Alexandriában *Plótinosszalés Diophantosszal,* az algebra megalapítójával. A mechanikus statika, az apollóni természettudomány egy csapásra véget ér. S hasonlóképpen a nyugati kémia[226] is épp akkor szabadult meg az arab formától – Stahl (1660-1734) és annak flogisztonelmélete révén –, amikor a fausti matematika Newton és Leibniz által történő végérvényes emancipációja is végbement. Az egyik éppúgy tiszta analízissé alakul át, mint a másik. Az aranycsinálás mágikus irányzatát már Paracelsus (1493-1541) orvostudományi mederbe terelte, s ez megváltozott világérzésről tanúskodik. *Az analitikus módszert* – s ezzel *az elem nyugateurópai fogalmát* – végül is Robert Boyle (1626-1691) alkotta meg. De ne hagyjuk magunkat megtéveszteni: amit a modern kémia megalapozásának nevezünk, s melynek korszakát Stahl és Lavoisier neve fémjelzi, minden, csak nem „kémiai" gondolatok megformálása, már amennyiben ezen alkímiai természetszemléletet értünk. E megalapozás a tulajdonképpeni kémia *végét* jelenti, annak a tiszta dinamika átfogó rendszerében való feloldását s betagolását abba a mechanikus természetszemléletbe, amely – Galilei és Newton révén − a barokk kor alapját megvetette. Empedoklész elemei testi képződményt neveznek meg, azok az elemek viszont, melyek – az oxigén felfedezését (1771) követően –

Lavoisier égéselméletében (1777) szerepelnek, egy, *az emberi akarat szamara hozzáférhető* energiarendszert jelölnek. A „szilárd” és „folyékony” megnevezések a molekulák között fennálló feszültségi viszonyokra vonatkoznak. Analíziseink és szintéziseink nemcsak fürkészik és meggyőzik a természetet, hanem kényszerítik is. A modern kémia nem egyéb, mint a modern *tettfizika* egy fejezete.

Az, amit statikának, kémiának s dinamikának nevezünk − s amik a mai természettudomány számára minden mélyebb értelem híján való megnevezések –, voltaképpen az *apollóni, a mágikus és a fausti lélek három fizikai rendszerét* jelentik, melyeknek mindegyike egy meghatározott kultúra terméke, és egyetlen kultúrán belül érvényes. Ennek megfelelője az euklideszi geometria, az algebra és a magasabb analízis matematikái, illetve a szobor, az arabeszk és a fúga művészete. S ha a fizika három fajtáját – melyek mellé minden más kultúra egy továbbit állíthatna s kellene is hogy állítson – a mozgás problémájának felfogása szerint akarjuk egymástól elkülöníteni, akkor az állapotok, a titkos erők és a folyamatok mechanikus rendjét kapjuk eredményül.

3

Az emberi s mindig kauzálisán megalapozott gondolkodásban mármost ott rejlik az a tendencia, hogy a természetképet a lehető legegyszerűbb kvantitatív formaegységekre vezesse vissza, melyek lehetővé teszik a kauzális felfogást, mérést, számlálást, röviden szólva a mechanikus különbségtételt; e tendencia pedig az antik, a nyugati s egyáltalában bármely lehetséges fizikában szükségképpen atomelmélethez vezet. Az indiai és a kínai atomelméletről csak azt tudjuk, hogy létezett; az arab viszont olyan bonyolult, hogy kifejtése ma még teljességgel lehetetlennek tűnik. Az apollóni és fausti atomelmélet között viszont mélyen szimbolikus ellentét húzódik.

Az antik atomok *miniatűr formák,* a nyugatiak pedig energiából álló *minimálkvantumok;* az első esetben a szemléletesség és az érzéki közelség adja a kép előfeltételét, a másodikban pedig az elvonatkoztatás. A modern fizika atomisztikus elképzelései – melyekhez az elektronelmélet és a termodinamika kvantumelmélete is hozzátartozik[227] – egyre inkább azt a merőben fausti, *belső* szemléletet tételezik fel, melyet a magasabb matematika néhány területe – így pl. a nem euklideszi geometriák vagy a csoportelmélet – is megkövetel, s mellyel a laikus nem rendelkezik. Egy dinamikus kvantum olyan kiterjedés, melynél eltekintünk mindennemű érzéki minőségtől, amely kerüli a látásés tapintási érzékkel való mindennemű kapcsolatot, s melynél az „alak" kifejezésnek semmilyen értelme sincs; olyasvalamiről van tehát szó, ami az antik természetkutató számára egyáltalán nem képzelhető el. Ez érvényes a leibnizi monádokra s aztán legteljesebb mértékben arra a képre is, melyet Rutherford vázolt fel az atomok finomstruktúrájáról – ebben egy pozitív töltésű atommagot negatív elektronok bolygórendszere övez –, s melyet Niels Bohr – Planck elemi hatáskvantumjával – új képben egyesített.[228] Leukipposz és Démokritosz atomjai alak és nagyság szerint különböztek egymástól, tehát tisztán *plasztikus* egységek, s csak e felfogás alapján „oszthatatlanok", mint ahogy a nevük is mutatja. A nyugati fizika atomjai – melyeknek „oszthatatlansága" egészen másféle értelmet hordoz – a zene figurációihoz és témáihoz hasonlítanak. „Lényegük" a rezgésben s a sugárzásban merül ki; olyan a viszonyuk a természeti folyamatokhoz, mint amilyen a motívumé a tételhez. Az antik fizikus a külső kinézetet vizsgálja, a nyugati

pedig a már létrejött e legvégső képelemeinek hatását. Ezt jelentik az alapfogalmak; ott az anyag és a forma, itt pedig a kapacitás és az intenzitás.

Az atomoknak van sztoicizmusa s van szocializmusa. Ebben áll az atomokról alkotott statikus-plasztikus, illetve dinamikus-kontrapunktikus elképzelés definíciója, melyek a hozzájuk tartozó etika képződményeivel való rokonságukat minden egyes törvényben, minden egyes meghatározásban kinyilvánítják. Démokritosz kavargó, szerteszórt és passzív atomjainak sokasága, melyeket – éppúgy, mint Oidipuszt – a vak véletlen űz és kerget, s amit, Szophoklésszal egyezően, ανάγκη-nak nevez; illetve ott van ezzel szemben az elvont erőpontok egységként ható rendszere, amely agresszív, a teret (mint „mezőt") energikusan uralma alá hajtja, s legyőzi az ellenállásokat – éppúgy, mint Macbeth; mindkét mechanisztikus természetkép ebből az alapérzésből sarjadt ki. Leukipposz szerint az atomok „maguktól" röpködnek az űrben; Démokritosz a helyváltoztatás formájaként mindössze a lökést és az ellenlökést tételezi fel; Arisztotelész az egyedi mozgásokat véletlenszerűnek tartja; Empedoklésznél a szeretet és a gyűlölet, Anaxagorasznál pedig az egyesülés és szétválás viszonyával találkozunk. Mindez az antik tragédiának is eleme; így viselkednek a figurák az attikai színház színpadán. *Ennélfogva* mindez jellemző az antik politika létformájára is. Ott látjuk – a szigeteken és a part mentén hosszú sorokban szétszórva – ezeket az apró városokat, politikai atomokat; saját fennmaradásán mindegyik féltékenyen őrködik, s mégis örökösen támogatásra szorulnak, egészen a nevetségességig menően önmagukba zártak és szeszélyesek, s a terv és rend híján levő antik történelem eseményei lökik őket ide-oda, ma felemelkednek, holnap pedig megsemmisülnek – s velük szemben ott vannak a XVII. és XVIII. század dinasztikus államai, e politikai erőterek, melyeket a kormányok és nagy diplomaták hatóközpontjaiból körültekintően, tervszerűen irányítanak és kormányoznak. Az antik és nyugati történelem szelleme már ebből a két lélek között fellelhető ellentétből is megérthető; mint ahogy hasonlóképpen, a két fizika atomisztikus alapelképzelése is ebből az egybevetésből. Az erőfogalmat kidolgozó Galilei és az αρχή fogalmát megalkotó milétosziak, Démokritosz és Leibniz, Arkhimédész és Helmholtz „kortársak", merőben különböző kultúrák ugyanazon szellemi szintjét képviselő tagjai.

De az atomelmélet és az etika benső rokonsága még ennél is tovább megy. Korábban már kimutattuk, hogy a fausti lélek – melynek léte a

vizuális látvány meghaladásában van, érzülete a magányossággal, vágyakozása pedig a végtelenséggel egyenlő – az egyedüllét, a messzeség s az elkülönülés emez igényével hogyan hat át *minden* valóságot, publikus, szellemi és művészi formavilágot. A távolság e pátosza -hogy Nietzsche kifejezését használjuk – épp az antikvitástól idegen; ebben mindaz, ami emberi, közelségre, támogatásra és közösségre szorul. Ez különbözteti meg a barokk szellemét az ión stílusétól, illetve az *ancien régime* kultúráját a Periklész kori Athén kultúrájától. S e pátosz, amely a cselekvő s a szenvedő hőst elválasztja egymástól, a nyugati fizika világképében újból feltűnik, mégpedig mint *feszültség*. Ez az, ami a démokritoszi szemléletben nem volt jelen. A hatás és ellenhatás elve a teret uraló, a térrel azonos erő tagadását foglalja magában. Az antik lélek képéből ennek megfelelően hiányzik az akarás eleme. Az antik emberek, államok és világnézetek között – a civakodás, irigység és gyűlölet ellenére – semmiféle benső feszültség nem volt, s nyomát sem látni a távolságtartás, az egyedüllét és a fölény mély szükségletének – következésképpen a feszültség az antik kozmosz atomjainak viszonyára sem jellemző. A feszültség elve, amely a potenciálelméletben fejlődött ki, s amely az antik nyelvekbe – s így az antik gondolkodásmódba is – teljességgel átültethetetlen, a modern fizika számára alapvető jelentőségűvé vált. A feszültség az energia, *a természetben való hatalom akarása* fogalmának következményét foglalja magában, s ezért számunkra éppolyan szükségszerű, mint amilyen lehetetlen az antik ember számára.

4

Éppen ezért mindegyik atomelmélet mítosz, nem pedig tapasztalat. A kultúra – nagy fizikusainak elméleti formálóereje által – ebben nyilvánítja ki legtitkosabb lényegét, önmagát. Kritikai előítélet azt hinni, hogy van önmagában vett kiterjedtség, amely független a megismerő forma–, ill. világérzésétől. Azt hisszük, hogy az élettől el lehet tekinteni; megfeledkezünk arról, hogy a megismerő úgy viszonyul a megismerthez, mint az irány a kiterjedéshez, s hogy azt, amit átérzünk, csak az eleven irány tágítja mélységgé és messzeséggé, vagyis térré. A kiterjedt „megismert" struktúrája voltaképpen a megismerő lény szimbóluma.

Korábban már kimutattuk a *mélységélmény* döntő jelentőségét, amely azonos egy lélek ébredésével s ennélfogva a hozzá tartozó külső világ megalkotásával. Ennek megfelelően a puszta érzéki benyomásban csak hosszúság és szélesség van; az értelmezés eleven és legbensőbb szükségszerűséggel végbemenő aktusa révén – amelyben, mint minden elevenségben, irány, mozgalmasság, visszafordíthatatlanság van (a tudat ebből alkotja meg az „idő" szó tulajdonképpeni tartalmát) – és ehhez *adódik hozzá* a mélység s formálódik meg a valóság, a világ. Maga az élet az átélt szférájába harmadik dimenzióként nyomul be. E dimenzió mélyebb értelmét a „messzeség" (Ferne) szó kettős jelentése – mint jövő és mint horizont – fedi fel, s a kiterjedést mint olyat csak ez a dimenzió hívja életre. A létrejött nem más, mint a megmerevedett s az alig elmúlt létrejövés, a megismert térmélysége pedig szintúgy nem egyéb, mint a megmerevedett s az éppen hogy elmúlt élet. Descartes és Parmenidész megegyeznek abban, hogy a gondolkodás és a lét – vagyis az, amit elképzelünk s az, ami kiterjedt – azonos. *Cogito, ergo sum* – ez egész egyszerűen a mélységélmény megfogalmazása: megismerek, tehát a térben vagyok. E megismerés – s ennélfogva a megismert – stílusában azonban az egyes kultúra ősszimbóluma érvényesül. A megvalósult kiterjedés az antik tudatban az érzéki-testi jelen, a nyugatiban pedig a fokozódó térbeli transzcendencia alakját ölti magára, úgyhogy – eltérően az anyag és forma antik-optikai plaszticitásától – itt apránként a kapacitás és intenzitás polaritása formálódik meg, s ebben nem található szemernyi érzéki elem sem.

Ebből viszont az következik, hogy a megismert világán belül az eleven idő sohasem jelenhet meg. Ez mint mélység, már behatolt a megismert

szférájába, a „lét”-be; ennélfogva a tartam – vagyis az időtlenség –, illetve a kiterjedtség azonos egymással. Csakis a megismerésnek van iránya. A fizikai, kigondolt, mérhető idő – egy puszta dimenzió – tévedés. A kérdés csak az, hogy kerülnünk kell-e vagy sem. Helyettesítsük be valamelyik fizikai törvényben az „idő” helyébe a „sors” szót, s érezni fogjuk, hogy a tiszta „természet” birodalmán belül soha sincs szó időről. A fizika formavilága pontosan addig terjed, ameddig a számok és a fogalmak egymással rokon formavilága, s korábban már láttuk, hogy – szemben Kanttal – a matematikai szám és az idő között a legcsekélyebb kapcsolat sem áll fenn, legyen az bármilyen fajta is. Ennek azonban ellentmond *a mozgás ténye a* környező világ képében. Nem más ez, mint a megoldatlan és megoldhatatlan eleata probléma; a lét (vagy a gondolkodás) és a mozgás nem fér meg egymással. A mozgás „nem létezik” („látszat”).

S e ponton a természettudomány másodszor is dogmatikussá és mitologikussá válik. Az „idő” és a „sors” szavakban maga az élet, az *egész* élet – amely elválaszthatatlan az átélt birodalmától – a legmélyebb mélységeiben érinti meg azt, aki e szavakat ösztönösen használja. A fizika azonban, vagyis a megfigyelő ész, el *kell* hogy válassza ezeket egymástól. Az átélt „önmagában vett” szférája – melyet úgy gondolnak el, mint ami eloldódott a megfigyelő eleven aktusától, objektummá lett, s holt, anorganikus, merev dolog -nos, ez most „a természet”, olyasvalami, ami matematikailag aknázható ki. Ebben az értelemben a természet megismerése *mérő* tevékenység. Mindazonáltal akkor is élünk, amikor megfigyelünk, s az, amit megfigyelünk, *velünk együtt* él. Az a természet képében benne rejlő vonás, melynek révén a természet nemcsak „létezik” – pillanatról pillanatra –, hanem szakadatlan áramlásban *körülöttünk és velünk együtt „lesz”,* annak a jele, hogy valamely éber lény s *annak* világa szorosan összetartozik. E vonást mozgásnak *nevezzük,* s ez ellentmond a természetnek *mint képnek.* E kép *történetét* jeleníti meg, s ebből adódik a következő: ahogy értelmünket – a szónyelv révén – az érzékelésből, a matematikai teret pedig a fényellenállásokból, a „dolgokból” absztraháljuk, pontosan ugyanúgy absztraháljuk a fizikai időt a mozgás benyomásából.

„A fizika” „a természetet” kutatja. Következésképpen az időt csak mint időszakaszt ismeri. „A” fizikus azonban e természet *történetének* közegében *él.* Ennélfogva arra kényszerül, hogy a mozgást úgy fogja fel, mint matematikailag rögzíthető nagyságot, mint a kísérletből nyert s képletekben lefektetett tiszta számok megnevezését. „A fizika a mozgások teljes körű és

egyszerű leírása' (Kirchhoff). Mindig is ez volt a célja. De nem a *képben* való mozgásról van szó, hanem *a* kép mozgásáról. A fizikailag felfogott természet körén belüli mozgás nem egyéb, mint az a *metafizikai* valami, melynek révén létrejön az egymás*után* tudata. A megismert időtlen, s idegen tőle a mozgás. Ezt jelenti a „létrejött lét". A mozgásról nyert benyomás a megismert *organikus egymásra következéséből* adódik. A „mozgás" szó tartalma a fizikust nem „intellektusként", hanem *egész* emberként érinti, kinek nem a „természet" az állandó funkciója, hanem az *egész* világ. Ez azonban a *világ mint történelem.* A „természet" a mindenkori kultúra kifejeződése. Minden fizika a mozgás problémájával foglalkozik, melyben maga az élet problémája rejlik, s nem azért, mintha az egy szép napon megoldható volna, hanem *ennek ellenére s épp azért,* mert megoldhatatlan. A mozgás rejtélye felébreszti az emberben a haláltól való szorongást.

Ha feltételezzük, hogy a természetmegismerés az önmegismerés kifinomult fajtája – mely a természetet képként, az ember tükörképeként érti meg –, akkor a mozgás problémájának megoldására irányuló próbálkozás voltaképpen egyúttal a megismerés kísérlete arra, hogy rábukkanjon saját titkának, illetve saját sorsának a nyomára.

Ez viszont egyesegyedül a fiziognómiai taktusnak sikerülhet, ha ez alkotóvá válik, s ez ősidők óta a művészetben – mindenekelőtt a tragikus költészetben – ment végbe. A mozgás csak a *gondolkodó* embert hozza zavarba; a *szemlélő* számára magától értetődik. Egy mechanisztikus természetszemlélet tökéletes rendszere azonban nem fiziognomika, hanem éppenséggel *rendszer,* logikusan és számszerűen elrendezett kiterjedtség, amely korántsem eleven, hanem létrejött és holt valami.

Goethe, aki költő volt, nem pedig számológép, épp ezért mondta az alábbiakat: „A természetnek nincs rendszere; élete van, merő élet és egymásra következés, amely egy ismeretlen középpontból egy meg nem ismerhető határ felé halad.” Annak számára azonban, aki nem átéli a természetet, hanem megismeri, a természetnek *van* rendszere; a természet – rendszer, semmi több, s következésképpen, a természetben való mozgás ellentmondás. A természet mesterséges megfogalmazás révén elfedheti ezt az ellentmondást, ám az *az alapfogalmakban tovább él.* A hatás és ellenhatás démokritoszi elve, Arisztotelész entelekheiája, az erőfogalom – az occamisták 1300 táján körvonalazott *impetusától* kezdve egészen az 1900-tól datálható sugárzáselmélet elemi hatáskvantumával bezárólag – mind-mind magában foglalja ezt az ellentmondást. A mozgást, amely egy fizikai rendszeren *belül* megy végbe, nevezzük úgy, mint annak *megöregedését* – egyébként a megfigyelő élményeként valóban öregszik –, s világosan fogjuk érezni azt a végzetszerűséget, amely a „mozgás” szóban s valamennyi abból levezetett elképzelésben benne foglaltatik, azok elpusztíthatatlan *organikus* tartalmával együtt. A mechanikának semennyit sem kellene foglalkoznia a korokkal, *következésképpen* a mozgással. Vagyis – mivel a mozgásprobléma nélkül egyáltalán semmiféle természettudomány nem gondolható el – semmilyen hézagmentes, zárt mechanika nem létezhet; valahol mindig fellelhető a rendszer organikus kiindulópontja, ott, ahol belenyúlik a közvetlen élet – a köldökzsinór, mellyel a szellemi gyermek az anyai élethez, az elgondolt az elgondoló alanyhoz kapcsolódik.

E ponton egészen más oldalról tárulnak fel a fausti és az apollóni természetmegismerés alapjai. Nem létezik *tiszta* természet. Mindegyik válfajában benne rejlik valami a történelem lényegéből. Ha az ember ahistorikus, mint a görög, kinek a világról alkotott összbenyomása egy tiszta, pontszerű jelenben sűrűsödik össze, akkor a természetkép *statikus* –

minden egyes időpillanatban önmagában zárt – lesz, vagyis szemben áll a jövővel és a múlttal. A görög fizikában az idő mint nagyság éppoly kevéssé fordul elő, mint amennyire Arisztotelész entelekheia fogalmában. Ha az ember történeti beállítottságú, akkor *dinamikus* kép jön létre. A szám, a létrejött határértéke az ahistorikus esetben *mérték és nagyság* lesz, a történetiben pedig *függvény.* Csak azt *mérjük,* ami jelenvaló, s csak olyasvalamit *kísérünk figyelemmel,* aminek – lefolyása során – múltja és jövője van. Ez az a különbség, ami a mozgás problémájában lévő benső ellentmondást az antik elméletalkotásban elrejti, a nyugatiban pedig előtérbe tolja.

A történelem örökös létrejövés, ennélfogva *örök jövő;* a természet az, ami létrejött, ennélfogva örök *múlt.* Következésképpen itt furcsa fordulat ment végbe; úgy tűnik, hogy megszűnt a létrejövésnek a létrejöttei szembeni elsőbbsége. A *saját* szférájából, a létrejöttből visszatekintő szellem megfordítja az élet nézőpontját; *a sors eszméjéből,* melyben helyet kap a cél és a jövő, *az ok és okozat* mechanikus *elve* lesz, melynek súlypontja a múltban van. A szellem rangja szerint cseréli fel egymással az élet időies s az átélt téries szféráját, s az időt – mint időszakaszt – egy térbeli világrendszerbe tolja át. S miközben az irányból a kiterjedés, az életből pedig a téries elem következik mint világformáló élmény, addig az emberi értelem az életet *mint folyamatot a maga merev, elképzelt terébe viszi bele.* Az élet számára a tér olyasvalami, ami mint funkció az élethez tartozik, a szellem számára pedig az élet olyasvalami, ami a *ïërben* foglal helyet. A sors egy „hová?”, a kauzalitás pedig egy „honnan?” jelölete. Tudományosan megalapozni valamit annyit jelent, hogy a létrejöttből és a megvalósultból kiindulva „alapokat” keresünk, amennyiben a mechanikusan felfogott utat – a létrejövést mint időszakaszt – visszafelé követjük nyomon. Élni azonban visszafelé nem lehet, legfeljebb csak gondolkodni. Az idő s a sors nem fordítható meg, hanem csak az, amit a fizikus időnek nevez, s amit osztható s lehetőleg negatív vagy imaginárius „nagyságként” befogad képleteibe.

A mozgás fogalmával kapcsolatos zavar mindig érezhető, jóllehet annak okát és szükségszerűségét ritkán fogták fel. Az antik természetkutatás keretein belül az eleaták azzal a szükségszerűséggel szemben, hogy a természetet mozgásban levőnek gondolják el, azt a logikai kifogást hozták fel, hogy a gondolkodás lét, minélfogva a megismert és a kiterjedt azonosak, tehát a megismerés és a létrejövés egymással

összeegyeztethetetlen. Kifogásaikat sohasem cáfolták meg, és azok megcáfolhatatlanok; de nem akadályozták meg az antik fizika fejlődését, amely – éppúgy, mint az apollóni lélek kifejeződése – nélkülözhetetlen volt, s így fölötte állt a logikai ellentmondásoknak. A barokk korszak Galilei és Newton által megalapozott klasszikus mechanikájának keretén belül újból és újból megpróbálkoztak azzal, hogy a problémát kifogástalanul oldják meg, mégpedig a szó dinamikus értelmében véve. Az erőfogalom története – mely fogalom végtelenül sokszor megismételt meghatározása ama gondolkodás szenvedélyességére jellemző, amely e nehézség révén önmagát látja kérdésesnek – nem egyéb, mint azoknak a próbálkozásoknak a története, hogy a mozgást matematikai és fogalmi módon maradéktalanul definiálják. Az utolsó jelentős kísérlet, amely – szükségszerűen – éppúgy kudarcot vallott, mint az összes korábbi, Hertz mechanikájában található.

Anélkül, hogy mindeme zavar tulajdonképpeni forrását megtalálta volna – ez még egyetlen fizikusnak sem sikerült –, Hertz megpróbálkozott azzal, hogy az erő fogalmát teljes egészében kikapcsolja; ezt abból a helyes megérzésből kiindulva tette, hogy az összes mechanikai rendszer hibája az alapfogalmak valamelyikében keresendő. A fizika képét egyedül az idő, a tér és a tömeg nagyságaiból akarta felépíteni, ám nem vette észre, hogy épp maga az – irányténye zőként az erő fogalmába belevetülő – idő az az *organikus* elem, amely nélkül egyetlen dinamikus elmélet sem fejezhető ki, s mellyel tiszta megoldást nem kapunk. S ettől eltekintve az erő, a tömeg és a mozgás fogalma dogmatikus egységet képez. Oly mértékben feltételezik egymást, hogy az egyiknek az alkalmazása – anélkül, hogy észrevennénk – már a másik kettőét is magában foglalja. Az αρχή antik ősszava maradéktalanul tartalmazza a mozgásprobléma apollóni, az erőfogalom pedig annak nyugati felfogásmódját. A tömeg fogalma csupán kiegészíti az erő fogalmát. Newton, ki mélyen vallásos szellem volt, csupán a fausti világérzést fejezte ki, midőn – azért, hogy érthetővé tegye az „erő” és a „mozgás” szavak értelmét – a tömegeket az erő támadási pontjainak és a mozgás hordozóinak nevezte. A XIII. század misztikusai így fogták fel Istent s Istennek a világhoz való viszonyát. Newton híres *„hypotheses non fingo”* mondásával elutasította ugyan a metafizikai összetevőt, a mechanika őáltala történő megalapozása mégis minden ízében metafizikai. *A nyugati ember mechanikai természetképében az erő ugyanazt a szerepet játssza, amit annak lélekképében az akarat, világképében pedig a végtelen istenség.* E fizika alapgondolatai már rég szilárdan álltak azelőtt, mielőtt még az első

fizikus megszületett volna; e gondolatok kultúránk legkorábbi vallási világtudatában rejlenek.

6

Ezzel immáron nyilvánvalóvá válik a *szükségszerűség* fizikai fogalmának vallási eredete is. Jelen esetben a mechanikus szükségszerűségről van szó; ez abban áll, amit mi -mint természetet – szellemileg birtoklunk, s nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy e szükségszerűségnek egy másik, organikus, sorsszerű szükségszerűség szolgál alapjául, ami magában az életben gyökerezik. Az organikus szükségszerűség megformál, emez viszont korlátoz; az előbbi benső bizonyosságból ered, az utóbbi pedig bizonyítások sorából következik; ez adja a tragikus és a technikai, a történeti és a fizikai logika különbségét.

A természettudomány által megkövetelt és előfeltételezett szükségszerűség – vagyis *az ok és az okozat* szükségszerűségének – keretén belül mármost további különbségek adódnak, melyek mostanáig mindennemű figyelem alól kivonták magukat. Beláthatatlan jelentőségű és roppant nehéz meglátásokról van itt szó. Valamely adott természetismeret egy meghatározott stílusú megismerés függvénye, teljesen függetlenül attól, hogy a filozófia hogyan írja le ezt az összefüggést. Valamely természeti szükségszerűség ennélfogva a *hozzá tartozó* szellem stílusát viseli magán, s e ponton kezdődnek a történeti-morfológiai különbségek. A természetben szigorú szükségszerűséget pillanthatunk meg, anélkül hogy ezt természeti törvényekben tudnánk kifejezni. Az utóbbi − ami a mi számunkra magától értetődő, más kultúrák emberének viszont egyáltalában nem az – a megértésnek mint olyannak egészen különös s a fausti szellemre jellemző formáját tételezi fel, mely forma ennélfogva érvényes a természetmegismerésre is. Önmagában véve valóban fennáll annak a lehetősége, hogy a mechanikai szükségszerűség olyan felfogásmódot tételezzen fel, melyben – morfológiailag − minden egyedi eset önmagáért valóan van, és egyik sem ismétlődik meg pontosan, ezért az ismeretek sem ölthetik magukra a maradandóan érvényes formulák alakját. Ekkor a természet olyan képben jelenne meg, melyet a tisztán periodikus tizedes törtektől különböző, végtelen, ám nem periodikus tizedes törtek analógiájára képzelhetnénk el. Minden kétséget kizáróan ilyennek érezte a természetet az antikvitás; egyértelmű, hogy ez az érzés képezi fizikai ősfogalmaik alapját. Az atomok önmozgása pl. Démokritosznál olyannak tűnik, hogy kizárja azt, hogy a mozgásokat előre kiszámítsuk.

A természeti törvények a megismert formái, melyekben az egyedi esetek összessége magasabb rendű egységben egyesül. Az eleven időtől ebben az esetben eltekintünk, ami azt jelenti: közömbös, hogy egy egyedi eset mikor és milyen gyakran következik be vagy hogy egyáltalán bekövetkezik-e; itt nem az események kronológiai egymás*után*járól (*Nache*zeinander), hanem a matematikai e/különböződésről (Miteinander) van szó. Abban a tudatban azonban, hogy nincs olyan földi hatalom, amely megrendítheti e kalkulációt, a mi természet fölötti uralomra törő akaratunk rejlik. Ez merőben fausti vonás. Csakis ebből a szempontból jelenik meg a csoda úgy, mint a természeti törvények áthágása. A mágikus ember a csodában csak olyan hatalom megnyilvánulását látja, mellyel nem mindenki rendelkezik, anélkül hogy e hatalom ellentmondana a „természetnek". Az antik ember pedig – Prótagorasz szerint – csak mértéke s nem alkotója volt a dolgoknak. Ezzel öntudatlanul is lemondott a természet feletti uralom megszerzéséről, amely törvények felfedezése és alkalmazása révén megy végbe.

Itt mutatkozik meg az, hogy a kauzalitás elve – abban a formában, ahogy az számunkra magától értetődő és szükségszerű, s ahogy azt a matematika, a fizika és az ismeretkritika egymással egybehangzóan alapigazságként tárgyalja -nyugati, pontosabban barokk jelenség. Nem bizonyítható, mivel minden bizonyítás – melyet valamelyik nyugati nyelven fogalmaznak meg –, illetve minden tapasztalat már nyugati szellemet előfeltételez. Minden egyes probléma*felvetés* magában foglalja már a hozzá tartozó megoldást is. Egy adott tudomány módszere maga a tudomány. Nem kétséges, hogy a természeti *törvény* fogalmában s a fizika − mint *scientia* experimentalis – Roger Bacon óta fennálló felfogásában már benne foglaltatik a szükségszerűség e különös fajtája. A természet szemlélésének antik módja – ami nem más, mint a *lét* antik módjának *alter egója* – ezt azonban *nem* tartalmazza, ám a természettudományos megállapítások ennek ellenére mégsem szenvednek logikai csorbát. Ha pontosan végiggondoljuk Démokritosz, Anaxagorasz és Arisztotelész kijelentéseit, melyekben az antik természetszemlélet egész summázata benne foglaltatik, továbbá ha tüzetesen megvizsgáljuk az oly döntő jelentőségű fogalmak, mint amilyen pl. az ἀλλοίωσις, ανάγκη vagy εντελέχεια tartalmát, akkor csodálkozva vesszük észre, hogy olyan világkép tárul a szemünk elé, mely teljességgel másfajta, önmagában zárt s egy meghatározott fajta ember számára feltétlenül igaz, s melyben a nyugati értelemben vett kauzalitásról szó sem esik.

Az arab kultúra alkimistája és filozófusa a világbarlangon belül, amely minden ízében különbözik a dinamikus kauzalitástól, hasonlóképpen mély szükségszerűséget előfeltételez. A törvény formáját magára öltő kauzális kapcsolat nem létezik, hanem csak *egyetlen* ok van – Isten –, amely *közvetlenül* alapját képezi minden egyes okozatnak. Természettörvényekben hinni azt jelentené, hogy kétségbe vonjuk Isten mindenhatóságát. Ha valamely szabálynak a látszata jön létre, akkor ez azért van, mert Istennek így tetszett; aki azonban ezt a szabályt szükségszerűnek tartja, azt kísértésbe vitte a gonosz. Karneadész, Plótinosz és a neopüthagoreánusok pontosan ugyanígy éreztek,[229] *s ez a.* szükségszerűség képezi az evangéliumok, valamint a „Talmud" és az „Aveszta" alapját. Erre épül az alkímia technikája.

A szám mint függvény az ok és az okozat *dinamikus* elvével áll kapcsolatban. Mindkettő egyazon szellem alkotása, egyazon lelkiség kifejeződési formája s ugyanazon objektummá lett természet formáló alapzata. Démokritosz fizikája valójában annyiban különbözik Newtonétól, amennyiben az egyik az optikailag adottat teszi kiindulóponttá, a másik pedig az ebből kifejlődő elvont viszonyokat. Az apollóni természetismeret „tényei" *dolgok,* és a megismert felszínén helyezkednek el; a fausti természetismeret „tényei" *viszonyok,* ezek a laikus szeme előtt egyáltalán nem tárulnak fel, szellemileg kell őket meghódítani, s végezetül közlésükhöz olyan titkos nyelvre van szükség, melyet csak a természettudomány ismerője ért tökéletesen. Az antik, statikus szükségszerűség a változó jelenségekben közvetlenül tárul a szemünk elé; a dinamikus oksági elv a dolgokon túl érvényesül, s eközben csökkenti vagy megszünteti saját érzéki tényszerűségét. S most tegyük fel azt a kérdést, hogy az egész mai elmélet ismeretében a „mágnes" kifejezéshez melyik jelentés kapcsolódik.

Az energiamegmaradás elve, melyre – amióta azt J. R. Mayer megfogalmazta – egészen komolyan úgy tekintünk, mint puszta gondolati szükségszerűségre, valójában nem más, mint a *dinamikus* oksági elvnek az erő fizikai fogalma révén történő körülírása. A „tapasztalatra" való hivatkozás s az a vita, hogy egy belátás gondolati szükségszerűsége vagy pedig empirikus, vagyis – Kant megnevezését használva, aki egyébként a kettő közötti elmosódó határokat illetően súlyosan tévedett – *a priori-e* vagy pedig *a posteriori,* jellemző a nyugati gondolkodás szerkezetére. Mi sem tűnik számunkra magától értetődőbbnek és egyértelműbbnek, mint az

egzakt tudomány forrásaként számba jövő „tapasztalat”. A fausti típusú kísérlet, ami munkahipotézisekre épül, és mérésen alapuló módszereket vesz igénybe, nem egyéb, mint e tapasztalat szisztematikus és teljes körű felhasználása. Arra azonban senki sem figyelt fel, hogy a tapasztalat ilyetén fogalma – a benne foglalt dinamikus és agresszív tartalmával együtt – egész világszemléletet foglal magában, s hogy e pregnáns értelemben vett tapasztalat idegen kultúrákban élő emberek számára nem létezik és nem is létezhet. Ha vonakodunk attól, hogy Anaxagorasz vagy Démokritosz tudományos teljesítményeit valódi tapasztalatból adódó eredményeknek ismerjük el, akkor ez nem azt jelenti, hogy ezek az antik emberek nem értettek ahhoz, hogy meglátásaikat értelmezzék, illetve hogy puszta fantáziaképeket dolgoztak volna ki, hanem azt, hogy általánosításaikban épp azt a kauzális elemet hiányoljuk, ami *a mi számunkra* a „tapasztalat” szó értelmét elsősorban képezi. Nyilvánvaló, hogy még sohasem töprengtek el kielégítő mértékben e tisztán fausti fogalom különösségén. Nem a hittel való s a felszínen megmutatkozó ellentét az, ami elsősorban jellemző rá. Ellenkezőleg, az egzakt érzéki-szellemi tapasztalat, szerkezete alapján, tökéletes hasonlóságot mutat a szív tapasztalatával, amit a Nyugat mélyen vallásos természetű fiai – pl. Pascal, aki *ugyanabból* a benső szükségszerűségből eredően volt matematikus *és* janzenista – létezésük döntő pillanatában megvilágosodásként ismertek meg. A tapasztalat a mi számunkra a szellem *aktivitását* jelenti, amely nem korlátozódik a pillanatnyi és tisztán jelenvaló benyomásokra, melyeket ekként fogad be, ismer és rendez el, hanem felkutatja és előidézi azokat, hogy érzéki jelenvalóságukat meghaladva határtalan egységbe fogja össze őket, melynek révén megszűnik azok kézzelfogható egyedisége. Az, amit mi tapasztalatnak nevezünk, olyan irányultsággal rendelkezik, amely *az egyeditől a végtelen felé tart.* Éppen ezért ellentéte az antik természetérzésnek. A tapasztalatszerzés általunk járt útja a görög számára a tapasztalat elvesztésének útját jelenti. Ezért marad számára idegen a kísérlet erőszakos módszere. A „fizika” elnevezésen a görög ezért nem alaposan kidolgozott s absztrakt törvények és képletek hatalmas rendszerét értette, amely megerőszakolja és leigázza az érzéki adottságot – csakis ez a tudás hatalom! –, hanem ez számára jól elrendezett s konkrét elképzelések révén az érzékek által megerősített, nem pedig feloldott benyomások összessége, mely a természetet annak önmagában végső tökélyre jutott létében érintetlenül hagyta. A mi egzakt természettudományunk imperativisztikus,

az antik természettudomány pedig a szó legszorosabb értelmében véve θεωρία, a passzív szemlélődés terméke.

7

Többé már nem kétséges az, hogy valamely természettudomány formavilága tökéletesen megfelel a *hozzá tartozó* matematika, vallás és képzőművészet formavilágának. Egy igazán mély matematikus – nem valamely mesteri számoló, hanem olyasvalaki, aki elevenen érzi magában a számok szellemét – megérti azt, hogy ennek révén „Istent ismeri meg". Püthagorasz és Platón ezzel éppannyira tisztában volt, mint Pascal és Leibniz. Terentius Varró a régi római vallásról szóló s Caesarnak ajánlott vizsgálódásaiban igazi római precizitással különbözteti meg egymástól a *theologia civilist,* vagyis a hivatalosan elfogadott hit összességét, illetve a *theologia mythicát,* a költők és művészek képzetvilágát és a *theologia physicát,* a filozófiai spekulációt. Ha ezt a felosztást a fausti kultúrára alkalmazzuk, akkor az elsőhöz Aquinói Szent Tamás és Luther, Kálvin és Loyolai tanítása tartozik, a másodikhoz Dante és Goethe, a harmadikhoz pedig a tudományos fizika, már amennyiben képletei mögött képek húzódnak meg.

A mindennapokból nyert apró tapasztalat alapján nemcsak az ősember és a gyermek, hanem már a fejlettebb állatok is spontán kialakítanak egy természetképet; ez azoknak a technikai ismertetőjegyeknek az összességét foglalja magában, melyekről megfigyelték, hogy mindig ismétlődnek. A sas „tudja", melyik pillanatban kell lecsapnia a zsákmányra; a tojásait kiköltő énekesmadár „felismeri" a közeledő nyestet; a vad „megtalálja" az eledel helyét. E tapasztalat, amely valamennyi érzékszervre kiterjed, az ember esetében vizuális tapasztalattá szűkül, és egyben el is mélyül. Amennyiben azonban ehhez még a szónyelv szokása is hozzáadódik, akkor a megértés elválik a látástól, s gondolkodásként önállóan fejlődik tovább; a pillanatnyi megértés *technikájához* a *teória* járul, ami meggondolást (Nachdenken) jelent. A technika a szemmel látható közelségre és a közvetlen szükségletre irányul; a teória a messzeség s a szorongást ébresztő *láthatatlan* felé fordul. Bár a mindennapok kevéske tudása mellé a teória odahelyezi a hitet is, mégis új tudást s magasabb rendű új technikát fejleszt ki; a mítoszhoz hozzáadódik a kultusz. Az előbbi a *numina megismerését,* az utóbbi pedig a *megigézését* tanítja. A fennkölt értelemben vett teória ugyanis teljes mértékben vallásos. A vallási teóriából csak egészen késői fázisokban fejlődik ki a természettudományos teória, mikor is *tudatára ébredünk a módszernek.* Ettől eltekintve azonban nem sok változás megy végbe. A

fizika képzetvilága mítosz marad, eljárása pedig a rejtett hatalmakat a dolgokban megigéző kultusz, a képzetek és az eljárások módja pedig továbbra is a hozzá tartozó vallás képzeteitől és eljárásaitól függ.

Az Istenről alkotott elképzelés a késő reneszánsz időszaka óta valamennyi jelentős ember elméjében egyre hasonlatosabbá vált a tiszta, végtelen tér eszméjéhez. Loyolai Szent Ignác „Exercitia spiritualiá"-it ugyanaz az Isten ihlette meg, mint az „Erős vár..." lutheri énekét, Palestrina *Improperiait* és Bach kantátáit. Isten már nem Assisi Szent Ferenc és a magas boltozatú székesegyházak *Atyja,* ahogy a gótika festői, Giotto és Stephan Lochner érezték; nem személyesen jelen levő, gondoskodó és jóságos lény, hanem személytelen elv, amely elképzelhetetlen, felfoghatatlan s titokzatos módon a végtelenben ténykedik. A személyesség minden maradványa egy, a szemlélet számára már hozzá nem férhető elvontságban oldódik fel; egy olyan isteneszméről van szó, melynek utánzására végül már csak a nagy formátumú hangszeres zene képes, míg a XVIII. századi festészet kudarcot vall és háttérbe szorul. *Ez az istenérzés* formálta meg a Nyugat természettudományos világképét, az előttünk feltáruló természetet, „tapasztalatunkat" s ennélfogva elméleteinket és módszereinket is – szöges ellentétben azzal, ami az antik emberre voltjellemző. A tömeget mozgató erő; ez az, amit Michelangelo a Sixtus-kápolna mennyezetére festett; ez az, ami egyre fokozódó mértékben van jelen a székesegyházak homlokzatán az II Gesù mintaképétől kezdve egészen della Porta és Maderno roppant erőteljes kifejeződéséig, illetve Heinrich Schütztől kezdve a XVIII. századi egyházi zene felmagasztosult hangzásvilágáig; ez az, ami – világtörténésként – betölti a végtelenné tágult jeleneteket Shakespeare tragédiáiban, s végezetül ez az, amit Galilei és Newton képletekben és fogalmakban rögzített.

Az „Isten" szónak más a csengése, ha a gótikus dómok boltívei alatt állunk, és Maulbronn, illetve Szentgallen kolostorainak udvarán, s megint más Szíria bazilikáiban, illetve a köztársaság korabeli Róma templomaiban. A székesegyházak *erdőszerűségében* egy olyan világérzés építészeti megvalósítása nyilvánul meg, amely legeredendőbb szimbólumát az északi síkságok *szálerdőjében* találta meg; ezt az erdőszerűséget reprezentálja a főhajó, amely erőteljesen az oldalhajók fölé magasodik – ellentétben a lapos tetejű bazilikával –, aztán az oszlopokon végbemenő változások; ezek az oszlopok az antikvitásban a talapzat és az oszlopfő révén zárt egyedi dolgokként helyezkedtek el a térben, de ekkorra pillérekké és

pillérkötegekké alakultak, melyek a talajból törnek elő, elágazásaik és vonalaik pedig a boltozatzáradék fölött, a végtelenben válnak el és fonódnak egymásba, miközben a falat megbontó óriási ablakokon keresztül bizonytalan fény árad be a térbe. S itt lombos erdőről van szó, az ágak titokzatos összevisszaságban fonódnak egymásba, az örök mozgásban lévő lombozat pedig ott susog a szemlélő feje fölött, magasan a föld felett, melytől a fák csúcsai a törzs révén próbálnak meg elszakadni. Gondoljunk újra a romantikus ornamentikára s arra, hogy milyen mély viszony fűzi ezt az erdők értelméhez! A végtelen, magányos, fénytől derengő erdő titkos vágya maradt valamennyi nyugati építészeti formának. S mihelyt megcsappan a stílus formateremtő energiája – a késői gótikában éppúgy, mint a hanyatló barokkban –, a fegyelmezett, absztrakt vonalnyelv ismét – s közvetlenül – naturalista ágszerkezetté, indázattá, ágakká, levelekké bomlik fel.

A ciprusfa és a pínea testszerűen, eukleidészi módon hat; sohasem lehettek volna a végtelen tér szimbólumai. A tölgy, a bükk és a hárs – azokkal a bizonytalan fényfoltokkal, melyek árnyékkal teli terükben villannak fel – testetlen, határtalan, szellemi módon hat. Egy ciprusfa törzsének függőleges irányát tökéletesen lezárja tű formájú koronájának sima oszlopa; egy tölgyfa törzse viszont olyan hatást kelt, mintha egyetlen, a fa csúcsán túlhaladó, kielégületlen s nyugtalan törekvés lenne. Úgy tűnik, mintha a kőrisfán a felfelé törekvő ágak épp győzelmet aratnának a sűrű korona fölött. A kőrisfa látványában ott van valamiféle feloldottság; a térben való szabad kiterjedés látszatát tárja elénk, s talán ezért vált a világkőris az északi mitológia szimbólumává. Az erdőzúgás – melynek varázsát soha egyetlen antik költő sem érezte, mivel az meghaladja az apollóni természetérzés lehetőségeit – titokzatos kérdései a honnan? és a hová? irányulásait firtatják, s minthogy benne a pillanat elmerül az örökkévalóban, e jelenség mélységes mély kapcsolatban áll a sorssal, a történelem és a tartam érzésével s a fausti mélabús-gondterhelt lélekkel, amely egy végtelenül távoli jövő felé irányul. Ezért lehetett a nyugati áhítat eszközévé az orgona, melynek mély és erős zúgása betölti templomainkat, s melynek hangja – ellentétben az antik lüra és fuvola tiszta és pasztózus hangjával – valamiféle határtalan és mérhetetlen elemet rejt magában. A székesegyház és az orgona olyan szimbolikus egységet alkot, mint amilyet a pogány templom és a szobor. Az orgonaépítés története, zenetörténetünk egyik legmélyebb és legmegrendítőbb fejezete voltaképpen nem más, mint

az erdő, a nyugati istentisztelet e tulajdonképpeni templomának nyelve utáni vágyakozás története. E vágyakozás, kezdve Wolfram von Eschenbach verseitől egészen a „Trisztán” zenéjéig mindvégig változatlanul termékeny. A XVIII. században a zenekari hangzást szüntelenül az a törekvés mozgatta, hogy egyre jobban hasonlítson az orgona hangjára. A „lebegés” szó – melyet antik dolgokra alkalmazni merő értelmetlenség volna – egyaránt fontos a zeneelméletben, az olajfestészetben, az építészetben s a barokk dinamikus fizikájában. Ha egy sűrű rengetegben hatalmas fatörzsek tövében állunk, s halljuk az odafenn üvöltő vihart, akkor egy csapásra felfogjuk a tömeget mozgató erő gondolatának értelmét.

A meggondolttá vált létezés ősérzéséből ily módon jön létre az a mind határozottabbá váló elképzelés, amely a bennünket övező külvilág részének számító istenire irányul. A megismerő lény magába fogadja annak a mozgásnak a benyomását, amely a külső természetben zajlik. Ismeretlen hatalmak nehezen leírható, *idegen életét* érzi maga körül. E hatások eredetét a *numinára,* a „másik”-ra vezeti vissza, amennyiben annak szintén van élete. A vallás *és* a fizika *az idegen mozgás* fölött érzett csodálkozásból ered. E kettő a természet, vagyis a környező világ képének értelmezését foglalja magában, ami az egyik esetben a lélek, a másikban pedig az értelem révén megy végbe. A „hatalmak” egyszerre képezik első tárgyát a rettegő vagy szerető tiszteletnek és a kritikai kutatásnak. Létezik vallásos *és* tudományos tapasztalat.

S most figyeljük meg jól azt, hogy az egyes kultúrák tudata az eredendő *numinát* szellemileg milyen módon tömöríti! Jelentőségteljes szavakkal, *nevekkel* illeti azokat, s ily módon ejti rabul – így fogja fel s határolja körül – őket. Ezzel az ember szellemi hatalmába kerülnek, hisz az ember a nevek birtokában van. S korábban már mondottuk, hogy a filozófia s a természettudomány egésze – mindaz, ami valamiféle viszonyban van a „megismeréssel” – legmélyebb alapját tekintve nem más, mint végtelenül kifinomult módja ugyanannak, ahogy *a primitív ember a névmágiát az „idegen”-re alkalmazza.* A megfelelő név (a fizikában a megfelelő fogalom) kimondása voltaképpen megigézés. így az istenségek és a tudományos alapfogalmak először mint nevek születnek meg, melyeket megszólítunk, s melyekhez egy érzékileg egyre határozottabb képzet kapcsolódik. A *numenböl deus* lesz, a fogalomból pedig képzet. Milyen felszabadító varázs rejlik a tudósok többsége számára olyan puszta szómegnevezésekben is, mint „magánvaló dolog”, „atom”, „energia”,

„nehézségi erő”, „ok”, „fejlődés”! Ez ugyanaz a varázs, melyet a latin parasztok a Ceres, Consus, Janus, Vesta szavak hallatán éreztek.[230]

Az antik világérzés számára – az apollóni mélységélménynek s ezen élmény szimbolikájának megfelelően – az egyedi test jelentette *a* létet. E testnek *a fényben feltárulkozó alakját* – következetes módon – lényegszerűnek vették, s a „lét” szó tulajdonképpeni értelmének tartották. Aminek nincs alakja s ami nem alak, az egyáltalán nem is létezik. Ebből az alapérzésből kiindulva – melyet soha nem vagyunk képesek a kellő intenzitással elgondolni – alkotta meg az antik szellem – mintegy az alak *ellentett fogalmaként* – „a másikat”, az alaktalant, az anyagot, az ἀρχή-t vagy ὕλη-t, melynek önmagában véve semmilyen léte nincs, s ami a valódi létező puszta kiegészítéseként járulékos, másodlagos szükségszerűséget fejez ki. Ekképpen megértjük azt, hogy az antik istenvilágnak milyen módon kellett megformálódnia. E világ az ember mellett egy magasabb rendű emberiséget mutat fel; az istenek tökéletesen megformált testek, a testi-jelenva-ló forma legfenségesebb lehetőségei – ám a lényegtelent, az anyagot illetően nem különböznek az emberektől, ennélfogva ugyanannak a kozmikus és tragikus szükségszerűségnek vannak alávetve.

A fausti világérzés azonban másként élte át a mélységet. A tiszta s hatékony tér itt úgy jelenik meg, mint az igazi lét foglalata. Ez az *egyáltalában* vett lét. Az, amit érzékileg fogunk fel – s amit egy jellemző fordulattal, mely egyben rangjelző is, térkitöltőnek nevezünk –, ezért hat úgy, mint másodrendű tény, a természetmegismerés aktusát illetően pedig kérdésesnek, látszatnak s ellenállásnak, melyet le kell győzni, ha az ember filozófusként vagy fizikusként a lét tulajdonképpeni tartalmát akarja feltárni. A nyugati szkepszis sohasem a tér, hanem mindig is csak a megragadható dolgok ellen irányult. A tér a *magasabb rendű* fogalom – az erő csak kevésbé elvont kifejezés rá –, s a tömeg, az, ami a *térben* van, csak a tér ellentett fogalmaként jelenik meg, s logikai és fizikai szempontból egyaránt tőle függ. A fény hullámmozgásának feltételezését – melynek alapját a fény energiaformaként történő felfogása képezi – szükségképpen egy ehhez tartozó tömeg, a fényéter feltételezése követte. A tömeg definíciója – valamennyi rá jellemző tulajdonságával együtt – az erő definíciójából következik, s nem megfordítva – mégpedig egy szimbólum szükségszerűségével. Valamennyi antik szubsztanciafogalom, bármennyire különböző módon – idealista vagy realista formában – fogják is fel ezeket, *a megformálandót* jelöli, vagyis egy nemlegességet, melynek közelebbi

meghatározásait minden esetben az alak alapfogalmából kell átvenniük. Valamennyi nyugati szubsztanciafogalom *a mozgatandót* jelöli, amely kétségkívül úgyszintén nemlegesség, ám egy másik egység nemlegessége. *Alak és alaktalan, erő és erő nélküli* – a legegyértelműbben így adható vissza a két kultúra világbenyomásának alapjául szolgáló s azok formáit maradéktalanul kimerítő polaritás. Amit az összehasonlító filozófia mostanáig – pontatlanul és zavarosan – az „anyag" szóval adott vissza, az az egyik esetben az alak, a másikban pedig az erő szubsztrátumát jelenti. Nincs, ami két ennyire különböző dolog volna! E ponton Isten érzése, egy *értékérzés* szólal meg. Az antik istenség a legfőbb alak, a fausti pedig a legfőbb erő. A „másik" az istentelen, melyet a szellem részéről nem illethet meg a lét méltósága. Az apollóni világérzés számára az alaktalan, a faustinak pedig az erő nélküli szubsztancia istentelen.

8

A tudományos előítéletek közé tartozik, hogy a mítoszok és az istenképzetek a primitív ember alkotásai, s hogy a lélek „előrehaladó kultúrájával” veszendőbe megy a mítoszformáló erő. Ennek épp az ellenkezője igaz. Ha a történelem morfológiája nem maradt volna mind a mai napig pusztán csak alig feltárt problémavilág, akkor az állítólag általánosan elterjedt mitikus formálóerőt már réges-rég egyes korokra korlátozták volna, s végül megértették volna, hogy egy léleknek az az ereje, hogy világát *egységes jelleget hordozó* alakokkal, vonásokkal és szimbólumokkal töltse ki, *éppenséggel nem* a kezdetleges világkorszakhoz tartozik, hanem csakis a *nagy* kultúrák[231] korai időszakainak a sajátja. Valamennyi nagy formátumú mítosz egy öntudatra ébredő lelkiség fejlődésének kezdetén jelenik meg; ez annak legelső, formáló tette. Csakis itt találunk rá és sehol másutt – itt azonban szükségszerűen. Feltételezem, hogy az, amit az ősnépek – ilyenek a Thinisz-kori egyiptomiak, a zsidók és a Kürosz kora előtti perzsák, a mükénéi várak hősei és a népvándorlás kori germánok – vallási elképzelésként birtokoltak, még nem volt magasabb rendű mítosz; vagyis itt szétszórt és szabálytalanul váltakozó vonások összességéről, nevekhez kapcsolódó kultuszokról, töredékes mondaképződésről van szó, ám az istenek *rendje,* a mitikus *organizmus,* az egységes fiziognómiát mutató zárt világkép még nem formálódott meg; s ezt éppoly kevéssé nevezem mítosznak, mint amilyen kevéssé tartom művészetnek e szint ornamentikáját. Egyébként a legnagyobb óvatosság kívánatos azon szimbólumokkal és mondákkal kapcsolatban, melyek napjainkban vagy akár évszázadok óta közkeletűek látszólag primitív népek körében, miután a hosszú évezredek során a Föld egyetlen tájéka sem maradt egészen érintetlen az idegen magaskultúrák hatásától. Ezért a nagy mítosznak annyi formavilága van, ahány kultúra s ahány korai építészet létezik. Ami ezeket időben megelőzi, a félig kész képzetkörök ama káosza, amelybe a modern mítoszkutatás – kellő vezérlőelv híján – mintegy belevész, jelen megfontolások során nem jön számításba; ellenben idetartoznak olyan képződmények, melyekről eddig még senki sem gondolta volna ezt. Egy új vallás nagy világképe a homéroszi (1100-800) s az ennek megfelelő lovagi-germán (900-1200) időkben, az *epikus* korokban jött létre; nem korábban s nem később. Ennek megfelelője Indiában a védikus kor, Egyiptomban pedig a piramisok kora; s egy szép napon fel

fogjuk fedezni azt is, hogy az egyiptomi mitológia valójában épp a harmadik és a negyedik dinasztia idején ért meg annyira, hogy *a mélység* szintjére érkezzen. Csakis így érthető meg ama vallási-intuitív alkotások mérhetetlen gazdagsága, amely a német császárság három évszázadára jellemző. A *fausti mitológia* létrejöttét láthatjuk itt. Ami e formavilág terjedelmét és egységét illeti, mind ez ideig vakok voltunk iránta, mivel a vallásos, illetve tudományos előítéletek egyrészt a katolikus, másrészt pedig az északi-pogány összetevő töredékes tárgyalását eredményezték. De itt nincs semmiféle különbség. Az a mély jelentésváltozás, amely a keresztény képzetkörön belül ment végbe, mint teremtő aktus azonos a vándorlások kora ópogány kultuszainak egységes egésszé történő összefoglalásával. Idetartozik az összes nyugateurópai népmonda, melyek ekkor kapták meg szimbolikus formájukat, még akkor is, ha alapállományuk sokkal korábban keletkezett, s ha ezek a mondák jóval később új külső élményekhez kapcsolódtak, s tudatosabb vonásokkal gazdagodtak is. Idetartoznak a nagy hitregék, melyek az „Edda-ének”-ben maradtak fenn, s jó néhány olyan motívum, melyek tudós szerzetesek által írt evangéliumi költeményekből származnak. Ideszámítanak a Siegfried-, Gudrun-, Dietrich-és Wieland-kör német hősmondái, illetve csúcspontjukként a „Nibelung-ének”, továbbá a roppant gazdag ókelta mesékből származó s francia földön végső tökéletességüket épp akkoriban elérő lovagi mondák: Artus királyról és a Kerekasztalról, a Szent Grálról, Trisztánról, Parsifalról s Rolandról. Végezetül a *Szenvedéstörténet* valamennyi vonásának észrevétlen, ám annál mélyebb lelki átértelmezésén túlmenően a katolikus szentekről szóló legendák egész gazdagságát is ide kell sorolni, virágkoruk kitölti a X. és a XI. századot. Akkoriban keletkeztek a Mária-legendák s Szent Rókus, Szent Szebáld, Szent Szeve-rin, Szent Ferenc, Szent Bernát és Szent Otília életéről szóló történetek. 1250 táján öntötték végleges formába a „Legenda aureá”-t; ez volt az udvari epika és az izlandi szkáld költészet virágkora. Az Észak nagy Walhalla-isteneinek megfelelője a „tizennégy szent”, kiket Dél-Németországban ez idő tájt egyesítettek mitikus csoporttá. A Ragnarök, az istenek alkonya mellett, amely a „Völuspá”-ban található, ott áll egy keresztény megfogalmazás is, a délnémet „Muspilli”-ben. E nagy mítosz kialakulása – csakúgy, mint a hőskölteményé – a korai emberiség *csúcspontjára* esik. Mindkettő az ősi rendekhez, a nemességhez vagy a papsághoz tartozik. A várban vagy a székesegyházban van az otthonuk, nem pedig lenn a faluban, ahol a nép között -mesék, népi hiedelmek és

babonák formájában – évszázadokon át tovább él az az egyszerű mondavilág, melyet mégsem lehet elválasztani a magasrendű szemlélődés világaitól. E vallásos alkotások végső értelmére mi sem jellemzőbb, mint az a tény, hogy a Walhalla nem ógermán eredetű, illetve hogy a népvándorlás kori törzsek még egyáltalán nem ismerték; mert ez csak ekkor, egy csapásra s a legbensőbb szükségszerűségből eredően formálódott meg a Nyugat talaján újonnan megjelenő népek tudatában; tehát „egyidős" a homéroszi epikából ismert Olümposszal, amely úgyszintén éppoly kevéssé mükénéi eredetű. A Walhalla a Hel elképzeléséből – csak a két magasabb rend világképében nőtt naggyá; a néphitben Hel a holtak birodalma maradt.[232]

E fausti mítosz-és mondavilág mély és benső egységét, valamint formanyelvének tökéletesen egységes szimbolikáját mostanáig nem méltattuk figyelemre. Siegfried, Baldur, Roland s Heliand – ezek egy és ugyanazon alak különböző nevei csupán. Walhalla és Avalun elíziumi mezői, Artus király Kerekasztala, a Walhalla megdicsőült hőseinek lakomája, Mária, Frigga és Holle anyó ugyanazt jelentik. Ezzel szemben a mitikus anyag motívumainak és elemeinek külsőleges eredete – melynek feltárására a mítoszkutatás túlságosan is sok szorgos munkát fordított – a történeti felszín puszta vonása, s nélkülöz minden mélyebb jelentést. Egy mítosz *értelmére* vonatkozóan annak eredete *semmit* sem bizonyít. Maga a *numen,* a világérzés ősformája tiszta, mindennemű választást kizáró, tudattalan alkotás, s mint ilyen, átruházhatatlan. Amit egy nép – megtérése révén vagy csodálattól vezérelt utánzás útján – egy másik néptől átvesz, az nem más, mint a saját érzését kifejező név, öltözet, maszk, de sohasem maga az érzés. Az ókelta és ógermán mítoszmotívumokat, csakúgy, mint a tudós szerzetesek által megőrzött antik formakincset s a nyugati egyház által maradéktalanul átvett keresztény-keleti hit egészét pusztán úgy kell szemlélni, mint nyersanyagot, melyből a fausti lélek ezekben az évszázadokban létrehozta saját mitikus építményét. Az épp öntudatra ébredő lelkiség számára ezen a szinten teljességgel mellékes, hogy azok, kiknek szelleme vagy ajka révén e mítosz életre kel, „egyes" szkáldok, misszionáriusok és papok-e vagy pedig maga „a nép". S az itt létrejött mítoszvilág belső önállósága szempontjából annak sincs jelentősége, hogy a formaadást döntő mértékben a keresztény elképzelések határozták meg.

Az antik, arab és nyugati kultúrában – s mindig azok korai időszakában – statikus, mágikus és dinamikus stílusú mítoszt látunk magunk előtt. Vizsgáljuk meg a forma valamennyi részletét, s látni fogjuk, hogy ezek

alapjául ott egy magatartás, itt pedig egy tett, amott egy lét, emitt pedig az akarat szolgál; látni fogjuk, hogy az antikvitásban miként dominál az, ami testileg megragadható s érzéki, melynek súlypontját éppen ezért – már ami a vallásos tisztelet formáját illeti – egy érzékileg hatásos *kultusz* képezi, miközben Északon a tér, az erő s ennélfogva egy túlnyomórészt *dogmatikus* színezetű vallásosság uralkodik. Az ifjúi lélek épp e legkorábbi alkotásaiban kerül előtérbe az a rokonság, amely az olümpiai istenalakok, az attikai szobor és a testszerű dór templom, továbbá a boltozatos, kupolás bazilika, „Isten szelleme" és az arabeszk, végül pedig a Walhalla és a Mária-mítosz, illetve a székesegyházak égbe törő főhajója és a hangszeres zene között áll fenn.

Az arab lélek a Caesar és Constantinus közötti évszázadokban formálta meg saját mítoszát, azt a mesés tömegű kultuszt, látomást és legendát, amit áttekinteni még napjainkban is alig lehet, szinkretisztikus kultuszokat, mint amilyen a szíriai Baál-, az Ízisz-és a Mithrasz-kultusz − utóbbit szíriai földön teljesen átformálták –, aztán elképesztő számú evangéliumot, az „Apostolok cselekedetei"-t és apokalipszist, a keresztény, perzsa, zsidó, neoplatonikus és manicheus legendákat s az egyházatyák és gnosztikusok mennyei angyal-és szellemhierarchiáit. Az evangéliumok *Szenvedéstörténetében – a keresztény nemzet tulajdonképpeni eposzában* –, mely mellett ott van a gyermek Jézus története és az „Apostolok cselekedetei", valamint az ezzel egy időben megformálódó Zarathusztra-legendában a kora arab epika hősi alakjait pillantjuk meg, kiket bízvást odaállíthatunk Akhilleusz, Siegfried és Parzival mellé. A Getsemáne-kert és a Golgota jeleneteinek ott a helyük a hellén és germán mondák legfennköltebb képei mellett. E mágikus látomások csaknem kivétel nélkül a halódó antikvitás hatására fejlődtek ki, amely – a dolgok természete szerint – tartalmat sohasem adott nekik, ám formát annál gyakrabban. Nehéz lenne megbecsülni azt, hogy hány apollóni elemet kellett átértelmezni, mielőtt az ókeresztény mítosz magára öltötte azt a szilárd formát, melyet Szent Ágoston korában már birtokolt.

Az antik politeizmusnak ennek megfelelően olyan a stílusa, amely azt szigorúan elkülöníti bármely más világérzés felfogásmódjától, bármennyire hasonlítsanak is azok külsőlegesen hozzá. Az istenek – s nem pedig bármiféle istenség – birtoklásának ez a módja csak egyszer fordult elő, éspedig egyedül abban a kultúrában, amely a meztelen ember szobrát tekintette minden művészet végső foglalatának.

A természetet, amilyennek azt az antik ember maga körül érezte és ahogyan azt megismerte, vagyis mint jól megformált testi dolgok összességét egyetlen más formában sem lehetett isteníteni. A római Jahvénak amaz igényében, hogy egyedüli istennek őt ismerjék el, valamiféle ateizmust látott. Ennek tudható be az az erős ellenszenv, amit a görög-római népi tudat egésze a filozófusokkal szemben érzett, amennyiben azok panteisták, következésképpen istentelenek voltak. Az istenek testek, a legtökéletesebb fajtájú *szómaták;* a *számához* pedig – a matematikai nyelvhasználatban éppúgy, mint a fizikai, jogi és költői nyelvben – hozzátartozik a pluralitás. A ζφον πολιτικόν fogalma az istenekre is érvényes; semmi sem oly idegen a számukra, mint a magányosság, az egyedül-és magának való lét. Annál határozottabban jellemző létezésükre valamiféle állandó *közelség* jegye. Roppant jelentőségű tény, hogy épp Hellaszban hiányoznak a csillagistenek mint a messzeség *numinái.* Héliosznak csak a félig keleti Rodoszon volt kultusza, míg Szelénének egyáltalán nem. Mindkettő művészi kifejezési eszköz csupán – ilyennek mutatkoznak már Homérosz udvari költészetében is – , római szóhasználat szerint a *genus mythicum,* nem pedig a *genus civile* elemei. Az órómai vallás, melyben az antik világérzés különös tisztasággal fejeződik ki, sem a Napot, sem a Holdat, sem a vihart, sem pedig a felhőket nem ismeri úgy, mint istenségeket. Az erdő zúgása, a magányos lét az erdőben, az égiháborúk és a hullámverés, melyek teljes egészükben uralják a fausti ember, sőt már a kelták és germánok természetérzését is – s épp ez adja mitikus alkotásaik sajátos jellegét –, nos, az antik embert mindez érintetlenül hagyja. Számára csak a konkrét dolgok − a családi tűzhely, a kapu, az *egyedi* erdő s az *egyedi* mező, ez a folyó s az a hegy – sűrűsödnek lénnyé. Megfigyelhető, hogy mindaz, amiben ott a messzeség, mindaz, ami a határtalanság és testetlenség benyomását kelti, s ezért a teret mint létezőt, mint isteni elemet bevonná az átérzett természetbe − mindez kimarad az

antik mítoszból, amiképpen a felhők és a látóhatár is – melyeket csak a barokk tájképek ruháznak fel értelemmel és lélekkel – teljes egészükben hiányoznak a háttér nélküli antik freskóról. Az antik istenek végtelen sokasága – hiszen minden egyes fa, forrás, ház, sőt a ház minden egyes része isten – azt jelenti, hogy a kézzelfogható dolgok mindegyike egy *önmagáért valóan* létező lény, funkcionálisan tehát egyik sem rendelődik alá a másiknak.

Az apollóni és a fausti természetkép alapját mindenütt az egyedi dolog és az *egyetlen* tér egymással szemben álló szimbólumai képezik. Az Olümposz és az alvilág erős érzéki meghatározottságot mutat; a törpék, manók, koboldok, a Walhalla és Niflheim birodalmai viszont valahol mind belemosódnak a világtérbe. Az órómai vallásban a *tellus mater* nem az „Ősanya", hanem maga a kézzelfogható szántóföld. Faunus maga *az* erdő, Volturnus pedig *a* folyó; a vetőmagot Ceresnek, a termést pedig Consusnak *hívják. Sub Jove frigido* Horatiusnál – hamisítatlan római módon – azt jelenti, hogy „a hideg égbolt alatt". Itt még kísérletet sem tesznek arra, hogy az istenséget az istentiszteletek színhelyein képszerűén ábrázolják, mivel ez isten megkettőzését jelentené. S még jóval később is nemcsak a római, hanem a görög ösztön is ellene szegül az istenképeknek; ezt bizonyítja a néphittel szemben álló, egyre profánabbá váló szobrászat, valamint a vallásos filozófia. Otthon, a házban *Janus* a kapu mint isten, *Vesta* pedig a családi tűzhely mint istennő; a ház e két funkciója a maga tárgyiságában lénnyé, istenné változott. A görögök a folyóistenségeket, mint pl. a bika képében megjelenő Akhelóoszt egyértelműen magával a folyóval azonosították, nem pedig olyan lényeknek tartották, akik a folyóban benne laknak. A pánok és a szatírok mint lények a déli nap jól körülhatárolt mezői és legelői. A drüádok és a hamadrüádok *maguk* fák. Egyedi és különösen magasra nőtt fákat számos helyen önmagukban részesítettek tiszteletben, amennyiben szalagokkal és fogadalmi ajándékokkal díszítették őket, anélkül hogy nevet adtak volna nekik. Ezzel szemben a lidérceknél, manóknál, törpéknél, boszorkányoknál, valkűröknél és az eltávozott lelkek kóbor seregénél, akik éjszakánként bolyonganak, egyáltalán nem található meg ez a helyhez kötött anyagiság. A nájádok *maguk* források. A vízi szellemek, koboldok, a fák szellemei és a manók viszont olyan lelkek, akiket csak varázslat *tart fogva* a forrásokban, fákban, házakban, akik szabadulni igyekeznek, s ismét szabadon szeretnének kóborolni. Ez valamely plasztikus természetfelfogásnak tökéletes ellentéte. A dolgokat itt

csak úgy élik át, mint másfajta tereket. Egy nimfa, vagyis egy forrás minden további nélkül emberi alakot ölt, ha meg akar látogatni egy szép pásztort; egy vízi szellem azonban elátkozott hercegnő, vízirózsákkal a hajában, aki éjfélkor emelkedik ki a tónak mélyéből, ahol egyébként lakik. Barbarossa császár a Kyffhauser-hegységben székel, Venus asszony pedig a Hörselbergben. Úgy fest a dolog, mintha a fausti világmindenségben nem volna semmi olyan, ami anyagi és áthatolhatatlan. A dolgokban más világokat sejtünk; sűrűségük, keménységük látszat, s néhány különös kegyben részesített halandónak megadatott az a képesség, hogy sziklákon és hegyeken át a mélybe pillantson; ez olyan vonás, amely az antik mítoszban egyáltalán nem fordulhatna elő, mivel megszüntetné azt. De nem ugyanez jellemző fizikai elméleteink titkos feltevésére is? Valamely új hipotézis vajon nem mindig egyfajta ezerjófű is? Egyetlen más kultúrában sem találunk oly sok mondát kincsekről, melyek hegyek és tavak mélyén nyugszanak, s titokzatos, föld alatti birodalmakról, palotákról, kertekről, melyekben más lények laknak. A fausti természetérzés elutasítja a látható világ egész szubsztanciáját. Nincs többé semmi földszerű; csak a tér valóságos. A mese éppúgy feloldja a természet anyagát, mint ahogy a gótikus stílus székesegyházainak kőtömegét, amely könnyedén lebeg a formák és vonalak pazar gazdagságában; e székesegyházakban már nincs semmiféle nehézkedés, s nem ismernek semmiféle határt.

Az antik politeizmusra, amely egyre erőteljesebben a testi egyediesítés felé orientálódott, legegyértelműbben talán e politeizmusnak az „idegen istenekhez” való viszonyulása vet fényt. Az antik ember számára az egyiptomiak, föníciaiak s germánok istenei – már amennyiben azokhoz valamiféle képszerű megjelenítést lehetett kapcsolni – szintúgy valóságos istenek voltak. Azt állítani róluk, hogy „nem léteznek”, e világérzés keretén belül minden értelmet nélkülöz. A görög tiszteli őket, ha kapcsolatba kerül azzal a földdel, ahol ezek az istenek honolnak. Az istenek éppúgy helyhez kötöttek, mint valamely szobor, városállam vagy egy eukleidészi test. A közelség, nem pedig az általános tér lényei ők. Ha mondjuk Babilonban tartózkodunk, akkor Zeusz és Apollón éppannyira a háttérbe szorulnak, mint amennyire *különösképpen* tisztelni kell az ottani isteneket. Ezt a jelentést hordozzák „az ismeretlen isteneknek” felirattal ellátott oltárok, amit Pál apostol az „Apostolok cselekedeteidben oly jellemző módon félreértve mágikus-monoteista módon értelmezett. Azok az istenek ők, kiknek a görög nem ismeri a nevét, ám akiket az idegenek a nagy

kikötőkben – mondjuk Pireuszban vagy Korinthoszban – vallásos tiszteletben részesítettek, s kiknek ezért aztán ő is tisztelettel adózott. Klasszikus egyértelműséggel nyilvánítja ezt ki a római szakrális jog s a szigorúan védett invokációs formulák, pl. a *generalis invocatio*[233]. Mivel a világmindenség dolgok összessége, s az istenek is dolgok, ezért az összes olyan istent is dolgokként ismerik el, akikkel a római még nem került gyakorlati-történeti kapcsolatba. Nem ismeri őket, vagy ellenségeinek istenei ők, de *mégiscsak* istenek, mivel ennek ellenkezője egyszerűen elképzelhetetlen. Ez az értelme az alábbi szakrális fordulatnak Liviusnál (VIII, 9,6): *di quibus estpotestas nostrorum hostiumque.* A római nép megengedi azt, hogy *az ő* isteneinek köre csak pillanatnyilag behatárolt, s – miután saját isteneit sorban meg is nevezte – az ima végén ezzel a formulával akarja tiszteletben tartani a többi isten jogait. A szakrális jog szerint idegennek számító földek birtokbavételével Róma városára háramlik át ama vallási kötelezettségek egész köre is, melyek az illető területhez s annak istenségeihez kapcsolódnak – ez az *additív* antik istenérzés logikus végkövetkezménye. Azt, hogy egy istenség elismerése egyáltalában nem volt azonos kultusza formáinak elismerésével, a pessinusi Magna Mater esete bizonyítja, akit Rómában a második pun háborúban – egy szibilla jóslata alapján – befogadtak ugyan, ám az antik szemléletmóddal élesen szemben álló kultuszát – amit a hazájából vele együtt átvándorolt papok gyakoroltak – a rendfenntartó szervek szigorúan ellenőrizték, s a Magna Mater papságához való csatlakozás – büntetés terhe mellett – nemcsak a római polgároknak, hanem még azok rabszolgáinak is tilos volt. Az istennő befogadásával eleget tettek az antik világérzésnek, ám ha a rómaiak számára megvetendő kultuszát személyesen gyakorolták volna, akkor már megsértették volna azt. Ilyen esetekben a szenátus magatartása a döntő, jóllehet a keleti népelemekkel mind nagyobb mértékben keveredő római nép kedvét lelte ezekben a kultuszokban, s a császárkor római hadserege – összetétele folytán – éppenséggel a mágikus világérzés egyik legfontosabb hordozója lett.

Ebből kiindulva válik érthetővé az istenként tisztelt emberek kultusza, mint e vallásos formavilágon belül *szükségszerűen* jelentkező elem. Éles különbséget kell tenni viszont az antik és az ehhez csak felszínesen hasonlító keleti jelenségek között! A római császárkultusz, vagyis az élő *princeps géniusznak* s elhunyt elődeinek – *diviként* való – tisztelete mind ez ideig összemosódott az uralkodónak az elő-ázsiai birodalmakban –

mindenekelőtt Perzsiában[234] – történő ceremoniális imádásával s még inkább a kalifák későbbi s teljesen másként elképzelt istenítésével, amely már Diocletianus és Constantinus esetében tökéletesen megformálva tárul elénk. Valójában nagyon különböző dolgokról van itt szó. Bármilyen magas fokot érjen is el Keleten a három kultúra e szimbolikus formáinak egybeolvadása, Rómában egyértelműen és tisztán az antik típus valósult meg. Már néhány görögről is – ilyen pl. Szophoklész és Lüszandrosz, mindenekelőtt azonban Nagy Sándor – azt tartották, hogy istenek, s nemcsak hízelgőik, hanem maga a köznép is egészen meghatározott értelemben mint istent fogta fel őket. Valamely dolog, berek, forrás s végül egy istent megjelenítő szobor istenségét csak egy lépés választja el egy kiemelkedő ember istenségétől, aki először hérosszá, majd istenné válik. Az emberek mindkét esetben azt a tökéletes formát tisztelték, amiben az önmagában nem isteni világszubsztancia megvalósult. E folyamat előzményét jelentette a konzul diadalmenetének napja. Ezen a konzul Jupiter Capitolinus fegyverzetét viselte, s korábbi időkben vörös festékkel kenték be az arcát és karját, hogy ezzel is fokozzák az isten terrakottaszobrával való hasonlóságát, kinek *numen*-je e pillanatban őbenne testesült meg.

10

A császárkor első nemzedékei idején az antik politeizmus feloldódott a mágikus monoteizmusban, anélkül hogy a külső – kultikus vagy mitikus – formán számos esetben valamiféle változás ment volna végbe. A színen új lélek jelent meg, aki másként élte át az elaggott formákat. A nevek továbbra is fennmaradtak, de mögöttük immár más *numinák* voltak.

Az összes „késő antik kultusz" – Ízisz és Kübelé, Mithrasz, Sol és Szarapisz kultusza – olyan lényként jön számításba, amely már nem helyhez kötött, s melyet már nem éreznek plasztikusnak. Az Akropoliszon Hermész Propülaioszt valaha a bejáratnál elhelyezve imádták. Ettől néhány lépésnyire volt Hermésznek, Aglaurosz férjének kultikus helye, az a hely, ahová később az Erekhtheiont építették. A Capitolium déli csücskén, Jupiter Feretrius szentélyének tőszomszédságában – melyben a szobor helyett egy szent kő *(silex)* volt – helyezkedett el Jupiter Optimus Maximus szentélye, s midőn Augustus az utóbbinak hatalmas templomot épített, gondosan kímélnie kellett azt a helyet, melyhez az előbbi *numen)Q* kapcsolódott. A kora keresztény időszakban viszont Jupiter Dolichenust és a *Sol invictusï* már mindenütt imádhatták, ahol „ketten vagy hárman összegyűltek az ő nevében", s az emberek isteneiket együttvéve egyre inkább egyetlen *numermek* érezték, jóllehet az egyes kultuszok minden követője meg volt győződve arról, hogy ő az, aki ismeri annak igazi alakját. Ebben az értelemben beszéltek a „millió nevű Íziszről". A nevek mind ez ideig megannyi testszerű és helyileg különböző isten megnevezései voltak; most viszont annak az egynek a *címei,* akire mindenki gondol.

Ez a mágikus monoteizmus nyilvánul meg valamennyi vallásos alkotásban, melyek Keletről kiindulva elterjedtek az egész Imperiumban; ilyen az alexandriai Izisz, az Aurelianus által kedvelt Napisten (a palmürai Baál), a Diocletianus által pártfogolt Mithrasz, melynek perzsa alakját Szíriában tökéletesen átformálták, s a Septimius Severus által tisztelt karthágói Baalát (Tanith, Dea caelestis); ezek együttesen már nem a konkrét istenek számát szaporítják, hanem épp ellenkezőleg, magukba olvasztják azokat, mégpedig olyan módon, hogy képi ábrázolásuk egyre nagyobb nehézségekbe ütközik. Ez már alkímia a statika helyett. Ennek felel meg az is, hogy a kép helyett bizonyos szimbólumok – a bika, a bárány, a hal, a háromszög s a kereszt – lépnek előtérbe. *„In hoc* signo *vinces"* – ez már nem antik módon cseng. Elérkeztek az embert ábrázoló művészettől való

elfordulás küszöbére, ami később az iszlám vallásban és Bizáncban a képek tilalmához vezetett.

A római állami kultuszban egészen Traianus koráig megvolt az az erő, hogy védelmezze az állandóan *gyarapodó* istenvilág eukleidészi tendenciáját, miközben görög földön az apollóni világérzés utolsó hullámrezgései is már rég elsimultak. A leigázott területek és népek istenségei Rómában megbecsült kultikus helyet, papságot és rituálét kapnak, miközben ők maguk – pontosan körülhatárolt individuumokként – a múlt istenei mellé kerülnek. Ettől kezdve azonban – egy méltányolható tiltakozás ellenére, mely kisszámú ősi patríciuscsaládtól indult ki[235] – itt is győzedelmeskedik a mágikus szellem: az istenalakok mint olyanok, mint testek kitörlődnek a tudatból, hogy egy transzcendens istenérzés számára biztosítsanak helyet, amely már nem az érzékek közvetlen bizonyosságán alapul, a szokások, ünnepek és legendák pedig egymásba folynak. S midőn Caracalla 217-ben megszüntette a római és az idegen istenségek között fennálló szakrális jogi különbséget – miáltal ténylegesen Ízisz vált Róma legelső, az összes régebbi női *numinát* magába foglaló istenségévé s ezzel a kereszténység legveszélyesebb ellenségévé, aki az egyházatyák halálos gyűlöletét vonta magára –, Róma egy darabka Keletté, Szíria vallási provinciájává vált. Akkoriban kezdődik el az a folyamat, melyben Doliche, Petra, Palmüra és Emesa Baálja a Sol monoteizmusában olvad egybe, melyet mint a birodalom istenét – képviselője, Licinius személyében – később Constantinus győzött le. Itt már nem az antik és a mágikus vallásos érzés közötti küzdelemről van szó – a kereszténység még egyfajta ártalmatlan szimpátiát is megengedhetett magának a hellén istenekkel szemben –, hanem arról, hogy a mágikus vallások közül melyik lássa el vallási formával az antik Imperium világát. A plasztikus érzés megfogyatkozása nagyon világosan nyomon követhető a császárkultusz fejlődésfokain; a legelső lépcsőfokot az jelentette, hogy az elhunyt császárt – *divusként* – szenátusi határozat alapján felvették az állami istenek körébe – elsőnek *divus Júliust* Kr. e. 42-ben –, s saját papságot kapott, úgyhogy ettől kezdve képmását már nem volt szabad a családi ünnepeken az ősök képeivel együtt hordozni; Marcus Aureliustól kezdve aztán már nem szentelnek fel új papokat a megistenült császár szolgálatára, röviddel ezután pedig már új templomokat sem szentelnek fel, mivel egy általános *templum divorum* a vallásos érzület számára elégségesnek tűnik, s a „divus” megnevezés végül átalakul a császári ház tagjainak *címévé.* E végkifejlet a

mágikus érzés diadalát jelzi. Azt látjuk, hogy a nevek halmozása a fogadalmi feliratokon −mint pl. Izisz-Magna Mater-Juno-Astarte-Bellona vagy Mithrasz-Sol invictus-Héliosz – már régtől fogva egy egyedüliként létező istenség címeit jelentik.[236]

11

Az ateizmus a pszichológus s éppígy a valláskutató számára mind ez ideig alig tűnt gondos vizsgálódásra érdemes területnek. Bármennyit írtak és elmélkedtek is róla úgy általában – s teljesen mindegy, hogy ez a szabadgondolkodó mártírok vagy pedig a hívő zelóták stílusában történt –, az ateizmus *fajtáiról, egyedi* s *meghatározott* megjelenésmódjának a maga teljességében és szükségszerűségében való elemzéséről, markáns szimbolikájáról s időbeli behatároltságáról még sohasem hallottunk.

Vajon „az" ateizmus egy bizonyos világtudat *apriori* struktúrája-e vagy szabadon választható meggyőződés? Az ateista annak születik vagy pedig megtér az ateizmushoz? Egy istenek nélküli kozmosz tudattalan érzése vajon annak tudását is maga után vonja, hogy „a nagy Pán halott"? Léteztek-e korai ateisták, mondjuk a dór vagy a gótikus korban? Van-e olyan, aki önmagát szenvedélyesen, ámde igaztalanul ateistának nevezi? S létezhete vajon civilizált ember, aki *nem* az, vagy legalábbis nem egészen az?

Az mindenesetre vitán felül áll, hogy – miként ezt az összes nyelv szóképzése rögtön elárulja – az ateizmus lényegéhez hozzátartozik a tagadás, s hogy esetében nem egy töretlen formálóerő alkotó aktusáról van szó; arról a szellemi képződményről való lemondást jelenti, amely mintegy megelőzi azt. De akkor mit tagad? Milyen módon? S ki az, aki tagad?

Kétségtelen, hogy az ateizmus – helyesen értelmezve – egy önmagában befejezett, vallási lehetőségeit kimerítő s az anorganikusba visszahulló lelkiség szükségszerű kifejeződése. Az ateizmus nagyon jól megfér az igazi vallásosság utáni eleven vágyakozással[237] – se tekintetben rokon mindennemű romantikával, amely hasonlóképpen olyasvalamit (a kultúrát) szeretne újból életre kelteni, ami már visszavonhatatlanul elveszett–, s képviselője számára nagyon is tudattalan lehet, érzésének egy olyan formája, amely sohasem hatol be gondolkodásának bevett fordulataiba, sőt egyenesen ellentmond meggyőződéseinek. Ha jól belegondolunk, megértjük, hogy az istenfélő Haydn miért nevezte Beethovent ateistának, zenéjét hallván. A felvilágosodás emberének még nem sajátja az ateizmus, de a kezdődő civilizáció koráénak már igen. Az ateizmus a nagyvároshoz, a nagyvárosi „művelt emberhez" tartozik, aki mechanikusan veszi át azt, amit elődei, kultúrájának megalkotói organikusan éltek át. Az antik istenérzésből kiindulva Arisztotelész – tudtán kívül – ateista. A görög-római sztoicizmus

éppúgy ateista, mint a nyugateurópai és indiai modernitás szocializmusa és buddhizmusa − annak ellenére, hogy az „Isten” szót gyakran a legnagyobb tisztelettel használják.

Ám még ha a *világérzés* – s éppúgy a *világkép* – e késői és a „második vallásossághoz” átvezető formája a bennünk levő vallási elem tagadását jelenti is, e tagadás szerkezete minden egyes civilizációban más és más. Nincs vallásosság egy *csakis őhozzá* tartozó s *csakis őellene* irányuló ateista tagadás nélkül. Az ember a körülötte lévő külvilágot továbbra is úgy éli át, mint jól elrendezett testek kozmoszát, világbarlangot vagy mint végtelen és hatékony teret, ám a benne levő *szent kauzalitást* már nem éli át, s ha e világ képét alaposan szemügyre veszi, csak profán, a puszta mechanikusságban kimerülő kauzalitást *ismer meg,* vagy legalábbis azt óhajtja, és annak meglétében hisz. Létezik antik, arab és nyugati ateizmus, melyek értelmüket és tartalmukat tekintve teljes egészükben különböznek egymástól. A dinamikus ateizmust Nietzsche olyképpen fogalmazta meg, hogy „Isten halott”. Egy antik filozófus a statikus-eukleidészi ateizmust úgy jellemezte volna, hogy „a szent helyeken időző istenek holtak”. Az előbbi a végtelen tér, az utóbbi pedig a megszámlálhatatlanul sok dolog istentől való megfosztását jelenti. A *holt* tér és a *holt* dolgok azonban a fizika „tényei”. Az ateista képtelen arra, hogy a fizika és a vallás természetképe között valamilyen különbséget tegyen, s hogy ezt így élje át. A nyelvhasználat helyes érzékkel tesz különbséget bölcsesség és intelligencia – a szellem korai és késői, vidéki és nagyvárosi állapota – között. Az intelligencia szó ateisztikusan cseng. Hérakleitoszt vagy Eckhart mestert senki sem nevezné intelligensnek, azonban Szókratész és Rousseau intelligensek voltak, nem pedig bölcsek. Van valami gyökértelenség a szóban. Az intelligencia hiánya csak a sztoikus és a szocialista – vagyis a tipikusan vallástalan ember – szempontjából nézve látszik valamilyen megvetendő dolognak.

Minden eleven kultúra lelki összetevője vallásos összetevő, s minden kultúrának van vallása, akár tudatában van ennek, akár nincs. Az, hogy egyáltalában jelen van, keletkezik, fejlődik, beteljesedik – *ez* az ő vallása. Nem áll módjában az, hogy szabad s vallástalan legyen. Csak az lehetséges a számára, hogy eljátszadozzon ezzel a gondolattal – mint a Mediciek korabeli Firenzében. A világvárosokban élő ember azonban vallástalan. Ez hozzátartozik lényegéhez, s jellemzi történelmi megjelenését. A benső üresség és sivárság fájdalmas érzéséből kiindulva akarjon bár mégoly komolyan is vallásos lenni, mégsem képes rá. Mindennemű világvárosi

vallásosság önáltatáson alapul. Az áhítatosság foka, melyre egy adott kor képes, a kornak a toleranciához való viszonyában nyilvánul meg. Az ember vagy azért tűr, mert valami – formanyelve szerint – egy isteniről szól, úgy, ahogyan azt ő maga is átéli, vagy pedig azért, mert már *semmi* ehhez hasonlót nem él át.

Az, amit manapság antik toleranciának nevezünk, az ateizmussal épp ellentétes dolgot fejez ki. Az antik vallás fogalmához hozzátartozik a *numinák* és kultuszok *sokasága.* Ezeket összességükben elfogadni nem toleranciát jelentett, hanem az antik vallásos érzés magától értetődő kifejeződésének számított. Sőt ellenkezőleg, aki e téren kivételeket követelt meg, az épp ezáltal bizonyult istentelennek. A keresztények és a zsidók ateistának számítottak, s mindazoknak, kiknek világképe egyedi testek összességéből állt, azoknak is kellett lenniük. Amikor azonban a császárkorban már másképp éreztek, ez egyúttal az antik istenérzés végét is jelentette. Mindenesetre tisztelettel viseltettek a helyhez kötött kultusz mindennemű formájával – az istenképekkel, misztériumokkal, áldozatokkal és ünnepi szokásokkal – szemben, s aki kigúnyolta vagy megszentségtelenítette ezeket, az megismerte az antik tolerancia határait. Gondoljunk csak a hermák megcsonkításának gaztettére Athénban, vagy azokra a perekre, melyeket az eleusziszi misztériumok megszentségtelenítése – vagyis az érzéki elem profanizáló utánzása – miatt folytattak le. A fausti lélek számára azonban a *dogma* volt lényeges, nem pedig a látható kultusz. Nem más ez, mint a tér és a test, a konkrét látvány legyőzésének és elismerésének ellentéte. A mi számunkra istentelenségnek egy *tannal* szembeni fellépés számít. E ponton kezdődik az eretnekség térbeli-szellemi fogalma. Egy fausti vallás – természetéből adódóan – semmiféle *lelkiismereti szabadságot* nem engedhetett meg, ez ugyanis ellentmond a teret átható dinamikájának. E tekintetben a szabadgondolkodás sem jelent kivételt. A máglyát a guillotin, a könyvek elégetését azok agyonhallgatása, a prédikáció hatalmát a sajtó hatalma követte. Semmiféle hit nem létezik közöttünk, amely valamilyen formában ne hajlana az inkvizícióra. Egy *idevágó* elektrodinamikai képpel kifejezve ez a következőképpen hangzik: valamely meggyőződés erőtere a maga feszültségéhez hasonlítja a benne található szellemek mindegyikét. Aki ezt nem akarja, annak nincs semmiféle erős meggyőződése. Vagyis, egyházi nyelven szólva, istentelen. Az antikvitás számára azonban a kultusz semmibevétele – a szó szoros értelmében vett ασέβεια -számított

istentelenségnek, s e tekintetben az apollóni vallás a *magatartás* semminemű *szabadságát* nem tűrte meg. Ezzel mindkét esetben határt szabtak annak a toleranciának, melyet az istenérzés megkövetelt, illetve megtiltott.

No mármost, ezen a ponton a késő antik filozófia, a szofista-sztoikus elmélet (nem a sztoikus világhangulat) szemben állt a vallásos érzülettel, s e tekintetben az athéni nép − ugyanaz az athéni nép, amely még az „ismeretlen isteneknek" is oltárokat emelt – olyan kérlelhetetlen volt, mint a spanyol inkvizíció. Elég, ha csak végigtekintünk azoknak az antik gondolkodóknak és történelmi személyiségeknek a során, akiket a szentnek tartott kultusz végett áldoztak fel. Szókratészt és Diagoraszt aszebeia miatt végezték ki; Anaxagorasz, Protagorasz, Arisztotelész, Alkibiadész csak szökéssel tudott megmenekülni. A kultusz elleni bűntett miatt kivégzettek száma – egyedül Athénban és csakis a peloponnészoszi háború évtizedei alatt – százakra rúg. Protagorasz elítélése után írásait házról házra keresték, majd elégették. Rómában az ilyesfajta, történetileg még megismerhető aktusok 181-ben kezdődnek, amikor is a szenátus elrendelte a püthagoreánus „Numa könyvek" nyilvános elégetését, s ettől kezdve megszakítás nélkül folyt az, hogy egyes filozófusokat és egész iskolákat kiűztek, később pedig következtek a kivégzések s az olyan írások ünnepélyes elégetése, melyek a vallásra nézve veszélyesek lehettek. Idetartozik az a tény is, hogy az Ízisz-kultusz szentélyeit egyedül Caesar ideje alatt ötször rombolták le a konzulok, s hogy Tiberius a Tiberisbe vettette az istennő képmását. A császár képmása előtti áldozat megtagadása büntetendő cselekménynek számított. Valamennyi esetben „ateizmus"-ról volt szó, ahogyan az az *antik* istenérzésből adódott, s ahogyan az a látható kultusz elméleti vagy gyakorlati semmibevételében nyilvánult meg. S aki ezekben a dolgokban nem tud eltekinteni saját nyugati érzéseitől, az sohasem fog behatolni az ennek alapját képező világkép lényegébe. A költők és filozófusok olyan mítoszokat gondolhattak el, és olyan istenalakokat formálhattak meg, amilyet csak akartak. Az érzékileg adott dogmatikus értelmezését mindenki saját tetszése szerint folytathatta. Az istenekről szóló *történeteket* szatírjátékokban és komédiákban lehetett kigúnyolni – még ez sem tette kérdésessé azok eukleidészi létét –, ám az *istenképet,* a kultuszt, az istentisztelet plasztikus megformálását nem volt szabad érinteni. Félreértjük a korai császárkor kifinomult szellemeit, ha képmutatásként fogjuk fel azt, hogy az állami kultusz valamennyi

kötelezettségének – elsősorban a mindenütt mélyen átérzett császárkultusznak – alávetették magukat, anélkül hogy komolyan vettek volna bármilyen mítoszt. Megfordítva, az érett fausti kultúra költőinek és gondolkodóinak szabadságában állott, hogy „ne járjanak templomba", ne menjenek gyónni, körmenetek alkalmával otthon maradjanak s hogy – protestáns környezetben -mindennemű egyházi szokástól függetlenül éljenek; dogmatikus részletkérdésekbe azonban nem volt szabad beleavatkozniuk. Ez valamennyi felekezeten és szektán belül veszélyes volt – a szabadgondolkodást is külön és hangsúlyosan ideértve. A sztoikus római, aki anélkül, hogy hinne a mitológiában, vallásos áhítattól áthatottan betartja a szent formákat, a felvilágosodás korának olyan embereiben talál magához hasonlókra, mint Lessing és Goethe, akik, anélkül hogy betartották volna az egyházi szokásokat, soha egy pillanatig sem kételkedtek „a hit alapigazságaiban".

12

Ha az alakká lett természetérzéstől most visszatérünk a rendszerré lett természetismerethez, akkor Istenben vagy az istenekben ismerjük fel azon képződmények eredetét, melyek révén az érett kultúrák szelleme fogalmilag próbál meg úrrá lenni a környező világon. Goethe jegyezte meg egyszer Riemernek: „Az értelem oly régi, mint a világ, már a gyermekben is megvan; az egyes korokban viszont nem ugyanolyan módon s nem egyforma tárgyakra alkalmazzák. A korai évszázadok a fantázia meglátásaiban fejezték ki eszméiket; a mi századunk fogalmakba foglalja azokat. *Az élet nagy felismeréseit akkoriban konkrét alakokba, istenekbe sűrítették, manapság pedig fogalmakba foglaljuk azokat.* Akkoriban a teremtőerő volt nagyobb, ma pedig a rombolóerő, vagyis a részekre bontás művészete.” Newton mechanikájának mély vallásossága[238] és a modern dinamika csaknem tökéletesen ateista megfogalmazása ugyanolyan színezetű, ugyanazon ősérzés tételezését és ellentételezését jelenti. Valamely fizikai rendszer szükségképpen magán viseli ama lélek valamennyi vonását, amelynek formavilágához tartozik. A dinamikához és az analitikus geometriához a barokk deizmusa tartozik. Három alapelvének − Isten, szabadság, halhatatlanság – a mechanika nyelvezetében a tehetetlenség (Galilei), a legkisebb hatás (d'Alembert) és az energiamegmaradás (J. R. Mayer) elve felel meg.

Amit manapság egészen általánosan fizikának nevezünk, az valójában a barokk műalkotása. Nem fog többé paradoxonnak tűnni, ha mindenekelőtt azt az elképzelésmódot, amely a távolba ható erők feltételezésén s a naiv-antik szemlélettől tökéletesen idegen távhatásokon, a tömegek vonzásán és taszításán alapszik – a Vignola által megalapított építészeti jezsuita stílus nyomán – a fizika jezsuita stílusának nevezem, mint ahogy hasonlóképp úgy tűnik számomra, hogy az infinitezimális számítás is, amely csakis Nyugaton és épp ekkortájt jött létre, és csakis itt alakulhatott ki, a matematikában levő jezsuita stílust reprezentálja. E stílus keretén belül az a munkahipotézis számít „helyesnek”, amely elmélyíti a kísérletezés technikáját. Loyolai s éppígy Newton számára nem a természet puszta leírásáról volt szó, hanem egy *módszerről.*

A nyugati fizika belső formája szerint dogmatikus, s nem kultikus. Tartalmát *az erő dogmája* képezi, amely a térrel, a távolsággal azonos; ez a tan a mechanikai tettről – s nem a világmindenségen belüli mechanikai

magatartásról – szól. Tendenciája ennek megfelelően a konkrét látvány fokozatos legyőzése. Egy még nagyon is „antik” felosztásból indul ki – amely a fizikát a szem (optika), a fül (akusztika) és a bőrérzékelés (hőtan) fizikájára osztja –, ám az érzéki benyomásokat fokról fokra teljes egészükben kiiktatja, s azokat elvont vonatkoztatási rendszerekkel helyettesíti, úgyhogy pl. a sugárzó hőt – az éter dinamikus mozgásairól alkotott elképzelések nyomán – napjainkban az optikában tárgyalják, az optikának pedig már semmi köze sincs a szemhez.

„Az erő” mitikus nagyság, amely nem a tudományos tapasztalatból származik, hanem ellenkezőleg, annak szerkezetét eleve meghatározza. Csakis a fausti ember természetfelfogásában létezik mágnes helyett magnetizmus s annak erőterében egy darab vas, továbbá világító testek helyett csak itt létezik sugárzó energia, s csak itt találhatók olyan megszemélyesítések, mint „az” elektromosság, „a” hőmérséklet, „a” radioaktivitás.[239]

Azt, hogy az erő vagy energia valójában fogalommá merevedett *numen* s korántsem a tudományos tapasztalat eredménye, az a gyakran figyelmen kívül hagyott tény bizonyítja, hogy a dinamika alapelve, a mechanikai hőelmélet ismert első főtétele az energia lényegéről egyáltalán semmit sem mond. Az, hogy az „energiamegmaradás” ebben rögzítődik, tulajdonképpen hamis, jóllehet pszichológiai szempontból fölöttébb jellemző kifejezés. A kísérleti mérés – természetéből adódóan – csak egy *számot* állapíthat meg, amit – ismét csak igen jellemző módon – *munkának* nevezünk. Gondolkodásunk dinamikus stílusa azonban megkövetelte, hogy ezt energia*különbözetként* fogjuk fel, jóllehet az energia abszolút értéke csak puszta kép, s egy meghatározott számmal sohasem adható meg. Tehát egy ún. additív konstans mindig meghatározatlanul marad; vagyis egy olyan energia képét igyekszünk rögzíteni, melyet lelki szemeinkkel fogunk fel, jóllehet ehhez a tudományos gyakorlatnak semmi köze sincs.

Az erőfogalomnak ebből az eredetéből következik, hogy éppoly kevéssé definiálható, mint az „akarat” és „tér” ősszavak, melyek az antik nyelvekből szintén hiányoznak. Mindig visszamarad valami, amit csak érezni és szemlélni lehet, s ami a személyes meghatározások mindegyikét *szerzőjének csaknem vallásos vallomásává* teszi. E ponton a barokk valamennyi természetkutatója egyfajta benső élményt él át, amit aztán szavakba önt. Gondoljunk Goethére, aki a világerő fogalmát definiálni nem tudta és nem is szerette volna, mégis bizonyos volt benne! Egy jelenség

erejét Kant önmagában való létezőnek nevezte: „A térben levő szubsztanciát, a testet csak erőin keresztül ismerjük meg.” Laplace az erőt ismeretlennek nevezte, melynek csak hatásait ismerjük meg; Newton anyagtalan, távolba ható erőkre gondolt. Leibniz úgy beszélt a *vis viváról,* mint egy kvantumról, ami az anyaggal együtt a monád egységét képezi. Descartes éppoly kevéssé akarta a mozgást a mozgatott dologtól alapvetően elkülöníteni, mint a XVIII. század egynémely gondolkodója (pl. Lagrange). A *potentia, impetus, virtus* szavak mellett már a gótikus időkben találni körülírásokat – gondoljunk a *conatus* és a *nisus* szavakra, ahol az erő nyilvánvalóan nem különült el a kiváltó októl. Nagyon is lehetséges az, hogy katolikus, protestáns és ateista erőfogalmat különböztessünk meg. Spinoza, aki zsidóként lélekben a mágikus kultúrához tartozott, a fausti erőfogalmat, amely hiányzik rendszeréből, egyáltalán nem tudta asszimilálni. S az ősfogalmak titkos hatalmának csodálatos jele, hogy H. Hertz, a közelmúlt nagy fizikusai között az egyetlen zsidó, úgyszintén egyedül tett kísérletet arra, hogy a mechanika dilemmáját az erőfogalom *kiiktatása* révén oldja meg.

Az erő dogmája a fausti fizika *egyedüli* témája. Amit „statika” néven – mint a természettudomány részét – valamennyi rendszeren és évszázadon át továbbvitt magával, merő fikció. A „modern statika” kifejezéssel ugyanaz a helyzet, mint az „aritmetikával” és a „geometriával” – szó szerint a számokról és a méretekről szóló tannal –, melyek – ha a szavakhoz még egyáltalán az eredeti értelmet kapcsoljuk – az újabb analízis keretein belül hasonlóképpen üres neveknek, az antik tudomány irodalmi maradványainak tekinthetők, melyeknek megszüntetését vagy akár csak annak felismerését, hogy látszatképződményekről van szó, mind ez ideig az a mély tisztelet akadályozta, amellyel minden antik dolog iránt viseltetünk. Nincs nyugati statika, vagyis a mechanikai tények értelmezésének – a nyugati szellem számára való – olyan természetes módja, melynek a tér, az idő, a tömeg és az erő helyett az alak és a szubsztancia (esetleg a tér és a tömeg) képezné az alapját. Ez bizonyítható minden egyes területen. Maga a „hőmérséklet” is − amely a passzív nagyság antik-statikus benyomását még leginkább felkelti – csak akkor helyezhető el ebben a fizikai rendszerben, ha azt egy erőnek a képében fogjuk fel; a hőmennyiséget úgy, mint valamely testet alkotó atomok nagyon gyors, finom és rendszertelen mozgásainak összességét, a hőmérsékletet pedig úgy, mint ezen atomok átlagos eleven erejét *(vis viva)*.

A késő reneszánsz azt hitte, hogy újból életre kelti az arkhimédészi statikát, mint ahogy hasonlóképpen úgy vélte, hogy tovább folytatja a görög szobrászatot. De mindkét esetben csak a barokk végleges kifejezésformáit készítette elő, mégpedig a gótika szelleméből kiindulva. Mantegna a képmotívumok statikájához tartozik, s éppígy Signorelli is, kinek rajzművészetét és egész kifejezésmódját később merevnek és hidegnek találták; a dinamika Leonardóval kezdődik, és Rubens már a lebegő testek mozgalmasságának maximumát viszi vászonra.

A jezsuita Niccoló Cabeo – a reneszánsz fizika szellemét követve – még 1629-ben is olyan magnetizmuselméletet vázolt fel, amely az arisztotelészi világfelfogás stílusában íródott; s amely éppúgy következmények nélkül maradt, mint Palladiónak az építőművészetről készült munkája (1578), s nem azért, mintha „helytelen" lett volna, hanem azért, mert ellentmondott a fausti természetérzésnek, amely a XIV. századi gondolkodóknál és kutatóknál már felszabadult az arab-mágikus gyámkodás uralma alól, s világmegismerésének kifejezéséhez ezentúl saját formákat igényelt. Cabeo lemond az erő és a tömeg fogalmáról, s a klasszikus fogalmak – az anyag és a forma – használatára szorítkozik; ez azt jelenti, hogy eltávolodik az építészetnek attól a szellemétől, melyet az öregedő Michelangelo és Vignola képvisel, s Michelozzo, illetve Raffaello szellemiségéhez tér vissza; ily módon önmagában véve tökéletesen zárt, ám a jövő szempontjából jelentéktelen rendszert vázol fel. A fausti ember benső látását szimbolikusan már nem tudta kielégíteni egy olyan elmélet, melyben a magnetizmus egyedi testek állapota, s nem pedig a végtelen térben ható erő. Nekünk a messzeség s nem a közelség elméletére van szükségünk. Egy másik jezsuita, Boskovic volt aztán az, aki Newton matematikai-mechanikai alapelveit is – elsőként – átfogó és tulajdonképpeni dinamikává fejlesztette tovább (1758).

Még maga Galilei is a reneszánsz érzés erős reminiszcenciáinak hatása alatt állt, mely érzésnek idegen és kellemetlen volt az erő és a tömeg ellentéte, az az ellentét, melyből – az építészeti, a festészeti és a zenei stílusban – *a nagy mozgás* eleme következett. Az erő képzetét még az érintőerőkre korlátozza (lökés), s csupán a mozgásmennyiség megmaradását fogalmazza meg. Ezzel a puszta mozgatott lét mellett foglal állást, s kizárja a térbeli *pátoszt;* a végtelen térben ható, tulajdonképpeni, *szabad és irányított erők* eszméjét (eleven erő, *activum thema)* csak a vele polemizáló Leibniz fejlesztette ki, s ezt azután – matematikai

felfedezéseivel összefüggésben – tökéletesen ki is dolgozta. A mozgásmennyiség megmaradásának helyébe az eleven erők megmaradása lépett. Ez megfelel annak, ahogyan a számot mint nagyságot a szám mint függvény váltotta fel.

A tömeg fogalmát egyértelműen csak valamivel később dolgozták ki. Galileinél és Keplernél ennek helyét átveszi a térfogat, s csak Newton az, aki ezt – teljes határozottsággal – *funkcionálisan* fogja fel: a világ mint Isten függvénye. A reneszánsz érzületnek ellentmondott az, hogy a tömeg melyet manapság úgy definiálunk, mint az anyagi pontok rendszerére vonatkoztatott erő és gyorsulás konstans viszonyát – semmiképpen sem áll arányban a térfogattal, amire fontos példát az égitestek szolgáltattak.

Galileinek azonban mégis rá kellett kérdeznie a mozgás *okaira.* E kérdésnek egy tulajdonképpeni – az anyag és a forma fogalmára korlátozódó – statika keretén belül nem volt semmilyen értelme. Arkhimédész számára a helyváltoztatás az alak mellett teljességgel jelentéktelen dolog volt, hisz ez képviselte minden testszerű létezés tulajdonképpeni lényegét; ugyan minek is kellett volna a testekre – kívülről – hatást gyakorolni, ha „nincsen" tér? A dolgok mozognak; nem valamely mozgás függvényei. A *távolba ható erők* fogalmát – a tömegeknek a téren át történő vonzását és taszítását – csak Newton alkotta meg – a reneszánsz érzésmódtól teljesen függetlenül. A távolság *számára már erő.* Ennek az eszmének már semmiféle érzékileg megragadható vetülete sincs, s magának Newtonnak is kellemetlen érzései támadtak emiatt. Az eszme kerítette hatalmába őt, s nem ő az eszmét. Maga a barokk szellem, mely a végtelen tér iránt igen fogékony, az, amely e *kontrapunktikus, semmilyen plasztikus elemet nem* tartalmazó felfogást életre hívta, mégpedig egy belső ellentmondás formájában. E távolba ható erőket sohasem tudták kielégítő módon meghatározni. Soha egyetlen ember sem fogta fel azt, hogy mi is tulajdonképpen a centrifugális erő. Vajon a saját tengelye körül forgó Föld ereje az oka ennek a mozgásnak vagy pedig megfordítva? Vagy e kettő azonos? Vajon egy ilyen ok, önmagában elgondolva, erő-e vagy pedig egy másik mozgás? Miben különbözik egymástól az erő és a mozgás? A bolygórendszerekben végbemenő változások bizonyára egy centrifugális erő hatásainak tulajdoníthatók. Ám ekkor a testeknek -tangenciálisan – ki kellene röpülniük röppályájukról, s mivel nem ez a helyzet, még egy centripetális erőt is fel kell tételeznünk. De mit is jelentenek ezek a szavak? Épp annak lehetetlensége, hogy itt rendet és világosságot teremtsünk,

indította Heinrich Hertzet arra, hogy az erőfogalmat mint olyat kiiktassa, s hogy mechanikájának rendszerét – a helyzetek és a gyorsaságok között fennálló szilárd kapcsolatok kimondottan elméleti feltételezése révén – az érintkezés (lökés) alapelvére vezesse vissza. Ám ezzel nem oldódtak meg, csak elrejtőztek a problémák, melyek sajátosan fausti természetűek, s a dinamika legmélyebb lényegében gyökereznek. „Szabad olyan erőkről beszélnünk, melyek csak mozgás révén jönnek létre?" Bizonyos, hogy nem. De lemondhatunk-e a nyugati szellemmel *veleszületett ősfogalmakról,* jóllehet azok definiálhatatlanok? Maga Hertz semmilyen kísérletet nem tett arra, hogy rendszerét a gyakorlatban alkalmazza.

A modern mechanika e *szimbolikus* zavarát semmiképpen sem tolta félre a Faraday által megalapozott potenciálelmélet – miután a fizikai gondolkodás súlypontja az anyag dinamikájáról az éter elektrodinamikájára helyeződött át. A híres kísérletező, aki minden porcikájában látnók volt, s az új fizika valamennyi mestere közül az egyetlen, ki nem volt matematikus, 1846-ban az alábbi észrevételt tette: „A tér bármelyik részében, legyen bár az – a szokványos nyelvhasználat szerint – üres vagy teli, nem látok mást, mint erőket s azokat a vonalakat, melyekben ezek megvalósulnak." E leírásban, egyértelműen a tartalma alapján, mélyen organikus, történeti, a megismerő élményét felmutató irányultság lép előtérbe; ezzel Faraday metafizikailag Newtonhoz kapcsolódik, kinek távolba ható erői mitikus háttérre utalnak, melynek kritikáját a jámbor fizikus kifejezetten elutasította. A második s még lehetséges út ahhoz, hogy eljussunk az erő egyértelmű fogalmához – a „világból", s nem „Istenből", az objektumból, s nem pedig a természetes mozgatott lét szubjektumából kiindulva –, épp akkoriban eredményezte az *energia* fogalmának bevezetését, amely, eltérően az erőtől, nem fejez ki semmiféle irányt, hanem az irányított létnek a kvantumját jeleníti meg, s ennyiben Leibnizhez, illetve a változatlan kvantitású eleven erő leibnizi eszméjéhez kapcsolódik; látható, hogy itt a tömegfogalom lényegi ismertetőjegyeit vették át, oly módon, hogy még az energia atomisztikus szerkezetének bizarr gondolatát is fontolgatták.

Az alapszavaknak ezzel az újrarendezésével azonban semmit sem változott az az érzés, hogy létezik egy világerő s annak szubsztrátuma, s ennélfogva a mozgásprobléma megoldhatatlanságát sem cáfolták meg. A Newtontól Faradayhez – vagy a Berkeleytől Millhez – vezető úton mindössze annyi történt, hogy a vallásos tettfogalmat a munka vallástalan

fogalma váltotta fel. Bruno, Newton és Goethe természetképében a tettekben valamiféle isteni jelleg fejeződik ki; a modern fizika világképében *a munkát a természet végzi.* Ezt jelenti ugyanis az a felfogás, mely szerint – a termodinamika első főtételének értelmében – minden „folyamat" energiafelhasználása mérhető; ennek – kötött energia formájában – egy elvégzett munkamennyiség felel meg.

J. R. Mayer döntő felfedezése ezért a szocialista elmélet megszületésével esik egybe. A nemzetgazdaságtani rendszerek szintén ugyanezekkel a fogalmakkal operálnak; az értékproblémát Adam Smith óta a *munkamennyiséggel* hozzák kapcsolatba; Quesnay és Turgot nézetével ellentétben ez az a lépés, amely a gazdaságkép organikus szerkezetétől annak mechanikus szerkezetéhez vezet. Azt, ami mint „munka" alapjául szolgál az elméletnek, merőben dinamikus módon gondolják el, s az energiamegmaradás, az entrópia és a legkisebb hatás fizikai alapelvei mellett föllelhetjük a nemzetgazdaságtan ezeknek pontosan megfelelő alapelveit.

Ha most ezek után szemügyre vesszük azokat a fokozatokat, melyeken az erő központi fogalma a korai barokkban való megszületése óta keresztülment – mégpedig úgy, hogy nyomon követjük a nagy művészetek és a matematika formavilágával való legbensőbb rokonságát is –, akkor három fejlődésfokra bukkanunk: a XVII. században (Galilei, Newton, Leibniz) az erő képszerűén megformálva lépett a nagy olajfestészet mellé, amely 1680 körül hozta utolsó hajtásait; a XVIII. században, a klasszikus mechanika évszázadában (Laplace, Lagrange) Bach zenéje mellé lépett, s a fúgaszerű stílus elvont jellegét öltötte magára; a XIX. században, amikor elhalt a művészet, és a civilizált intelligencia győzedelmeskedett a lélekszerű elem fölött, az erő fogalma a tiszta analízis szférájában tűnik fel – mindenekelőtt a többváltozós komplex függvények elméletében –, mely nélkül az erő – annak legmodernebb formájában – már aligha tehető érthetővé.

13

Ezzel azonban – s efelől senki se tápláljon illúziókat – a nyugati fizika már-már eléri saját belső lehetőségeinek határait. Történeti jelenségének az volt a végső értelme, hogy a fausti természetérzés átalakult fogalmi megismeréssé, s hogy a kezdetleges hitalakzatok átváltoztak egy egzakt tudás mechanikus formáivá. Azt mondanunk sem kell, hogy a gyakorlati vagy akár csak tudományos eredmények egyelőre még erőteljesen növekvő hozadékának semmi köze sincs ahhoz, hogy lényegi magva gyorsan felbomlik – önmagában mindkettő egy tudomány felszíni történetéhez tartozik; ami a tudomány mélyrétegének részét képezi, az egyesegyedül szimbolikájának és stílusának története. A XIX. század végéig minden lépés egyúttal belső tökéletesedés – a dinamikus természetkép abba az irányba halad, hogy mind tisztább, szabatosabb és teljesebb legyen; attól kezdve viszont, hogy elérte az elméleti világosság optimumát, e lépések most hirtelen a felbomlást segítik elő. S ez nem szándékosan történik: a modern fizika vezető intellektusai tudatában sincsenek ennek. Kikerülhetetlen történelmi szükségszerűség rejlik ebben. Az antik fizika Kr. e. 200 körül ugyanebben a stádiumban került a belső beteljesedés állapotába. Az analízis Gauss, Cauchy és Riemann révén célba ért, s napjainkban már csak a rendszeren lévő lyukakat tömködik be.

Emiatt hirtelen megsemmisítő erejű kétely jelentkezik olyan dolgokkal szemben, melyek tegnap még kétségbevonhatatlan alapját képezték a fizikai elméletnek, így pl. megkérdőjeleződik az energiaelv értelme s a tömeg, a tér, az abszolút idő s a kauzális természettörvény mint olyan fogalma. Ez már nem a korai barokk amaz alkotó kételye, ami egy megismerési cél felé vezet; ez a kétely az egyáltalában vett természettudomány lehetőségét érinti. Milyen mély és szerzőik által nyilvánvalóan egyáltalában nem értékelt szkepszis rejlik pl. az enumeratív, statisztikai módszerek egyre gyakoribb felhasználásában, melyek csak az eredmények valószínűségére törekszenek, s a természettörvények abszolút egzaktságát – ahogyan azokat korábban reményteljesen értették – teljesen figyelmen kívül hagyják!

Közeledünk ahhoz a pillanathoz, amikor az ember végérvényesen feladja a zárt és önmagában ellentmondásmentes mechanika megalkotásának lehetőségét. Korábban már kimutattam, hogy a mozgásproblematikával – mikor is a megismerő eleven személy módszeresen behatol a megismert anorganikus formavilágába – minden fizikának kudarcot kell vallania. De e

zavart az összes modern hipotézis − háromszáz esztendőn át tartó szellemi munka után – olyan végsőkig kiélezett formában tartalmazza, hogy az már semmiféle illúziót sem tesz lehetővé. A gravitációs elméletről, amely Newton óta megdönthetetlen igazságnak számított, kiderült, hogy időben korlátozott és bizonytalan feltételezés csupán. Az energiamegmaradás elvének semmilyen értelme sincs akkor, ha az energiát egy végtelen térben végtelennek gondoljuk el. Az elv elfogadása a háromdimenziós szerkezetű világtér egyetlen válfajával sem egyeztethető össze, sem a végtelen euklideszi, sem pedig – a nem euklideszi geometriák közül – a határtalan, ám véges kiterjedésű szferikus geometriával. Érvényessége tehát „testek kifelé zárt rendszerére" korlátozódik, ami mesterséges lehatárolás, mivel ilyen a valóságban nem létezik és nem is létezhet. Ám a fausti ember világérzése, melyből ez az alapvető elképzelés – *a világlélek halhatatlanságának mechanisztikus és extenzív újragondolása* – táplálkozott, épp a szimbolikus végtelenséget akarta kifejezni. Az ember így *érzett,* azonban a megismerés nem tudott ebből megalkotni semmiféle tiszta rendszert. Továbbmenve, a fényéter a modern dinamika ideális posztulátuma volt, amely megkövetelte azt, hogy mindennemű mozgáshoz egy mozgatott valami elképzelése kapcsolódjon. Viszont az éter mibenlétéről való minden elgondolható hipotézist – a belső ellentmondások folytán – azonmód megcáfoltak; Lord Kelvin aztán matematikailag végképp bebizonyította, hogy e fényéternek egyszerűen nem *lehet* olyan szerkezete, amely minden tekintetben kifogásmentes. Tekintettel arra, hogy a fényhullámok – Fresnel kísérleteinek értelmezése alapján – transzverzálisak, az éternek szilárd testnek kellene lennie – valóban groteszk tulajdonságokkal –, ám ebben az esetben érvényesek kellene hogy legyenek rá az elaszticitás törvényei, s a fényhullámok ennek megfelelően longitudinálisak lennének. Az elektromágneses fényelmélet Maxwell-Hertz-féle egyenletei – melyek valójában kétségbevonhatatlan érvényességű, tiszta, absztrakt számok – kizárnak minden olyan értelmezést, amely az éter valamiféle mechanikáján alapul. Az étert manapság -elsősorban a relativitáselméletből adódó következmények alapján – tiszta vákuumként definiálják, ami újra csak nemigen jelent mást, mint a dinamikus őskép szétzúzását. Egy konstans tömegnek – a konstans erő párjának − feltételezése Newton óta vitathatatlan érvényességű volt. Planck kvantumelmélete, valamint Niels Bohr ebből levezetett következtetései, melyek az atomok finomszerkezetére vonatkoznak, s

melyek – kísérleti tapasztalatok alapján − szükségszerűvé váltak, e feltételezést semmivé foszlatták. A kinetikus energia mellett minden zárt rendszer rendelkezik még a sugárzó hő energiájával is, amely attól elválaszthatatlan, s ezért nem fejezhető ki tisztán a tömeg fogalmának segítségével. Ha ugyanis a tömeget az eleven energia segítségével definiáljuk, akkor az – a termodinamikai állapotra való tekintettel – már nem állandó. Ekkor azonban sikertelen lesz az elemi hatáskvantum betagolása a klasszikus barokk dinamika feltételrendszerébe, s azzal az alaptétellel együtt, ami kimondja minden kauzális összefüggés folytonosságát, az infinitezimális számítás Newton és Leibniz által megalkotott fundamentumát is veszély fenyegeti.[240] Ám e kételyen messze túlmenően a relativitáselmélet – a cinikus kíméletlenség munkahipotézise – a dinamika magvát veszi célba. Michelson kísérleteire támaszkodva, amelyek azt mutatják, hogy a fény sebessége mindig független azon testek mozgásától, melyekben tovaterjed, továbbá Lorentz és Minkowski matematikai előzményeinek nyomdokán a relativitáselmélet azt a tulajdonképpeni tendenciát rejti magában, hogy szétzúzza *az abszolút idő fogalmát.* Csillagászati megfigyelések révén -se tekintetben az emberek manapság komoly tévedésben vannak – ez nem igazolható s nem cáfolható meg. Az „igaz” és a „téves” egyáltalában nem azok a fogalmak, melyekkel ilyen feltételezésekről alkotunk ítéletet; itt arról van szó, hogy a bonyolult és szövevényes képzetek káoszában, ami a radioaktív és termodinamikai kutatás számtalan hipotézise során alakult ki, a relativitáselmélet *használhatónak* mutatkozik-e vagy sem.

Ám így, ahogy van, *megszüntette az összes olyan fizikai nagyság konstanciáját, melynek meghatározásában szerepet játszik az idő,* s a nyugati dinamikában – ellentétben az antik statikával – *csakis* ilyen mennyiségek vannak. Nincsenek többé abszolút hosszúsági méretek s merev testek. Ezzel elesik az abszolúte kvantitatív meghatározások lehetősége is, mint ahogy a tömeg klasszikus fogalma is, mint az erő és a gyorsulás állandó viszonya – rögtön azután, hogy új konstansként bevezették az elemi hatáskvantumot, az energia és az idő produktumát.

Ha világosan látjuk, hogy Rutherford és Bohr atommodelljei[241] csupáncsak annyit jelentenek, hogy a megfigyelések számszerű eredményét nagy hirtelen olyan képpel támasztják alá, amely egy bolygóvilágot ábrázol az atom belsejében − miközben eddig az atomok nyüzsgésének elképzelését részesítették előnyben; ha figyelembe vesszük, hogy

hipotézisek egész sorából manapság milyen gyorsan emelnek kártyavárakat úgy, hogy minden egyes ellentmondást új, sebtében felvázolt hipotézissel fednek le; s ha meggondoljuk, hogy egyeseket milyen kevéssé foglalkoztat az a tény, hogy a képeknek ez a sokasága egymásnak éppúgy ellentmond, mint ahogy ellentmond a barokk dinamika szigorú képének − akkor végezetül arra a meggyőződésre jutunk, hogy *az elképzelés nagy stílusa lezárult,* s hogy – éppúgy, mint az építészetben és a képzőművészetben – egyfajta *ipar szerű hipotézisgyártásnak* biztosított helyet; csakis a századnak megfelelő kísérleti technika bámulatra méltó mesterségbeli tudása képes arra, hogy elfedje a szimbolika, összeomlását.

14

A hanyatlás e szimbólumainak körébe mindenekelőtt az entrópia tartozik bele, tudvalevőleg ez képezi a termodinamika második főtételének tárgyát. Az első főtétel, az energiamegmaradás elve egyszerűen a dinamika lényegét ismerteti, vagyis a nyugateurópai szellem szerkezetét; a természet ugyanis egyedül e szellem számára jelenik meg – szükségszerű módon – kontrapunktikus-dinamikus kauzalitás formájában, ami ellentétben áll Arisztotelész statikus-plasztikus kauzalitásával. A fausti világkép alapeleme nem a *magatartás,* hanem *a tett* − mechanikusan szemlélve *a folyamat* –, s e tétel, változók és konstansok formájában, csupán az ilyen folyamatok matematikai jellegét rögzíti. A második tétel azonban mélyebbre hatol, s a *természettörténés egyoldalú tendenciáját* mondja ki, amely a dinamika fogalmi alapzatán *a priori* semmiféle módon nem volt feltételezve.

Az entrópiát matematikailag olyan mennyiség fejezi ki, melyet testek önmagában zárt rendszerének pillanatnyi állapota határoz meg, és amely mindennemű egyáltalán lehetséges fizikai vagy kémiai jellegű változás ellenére csak növekedhet, de sohasem csökkenhet. A legkedvezőbb esetben változatlan marad. Az entrópia – hasonlóan az erőhöz és az akarathoz – olyasvalami, ami bensőleg tökéletesen világos és egyértelmű annak számára, aki egyáltalában képes arra, hogy behatoljon e formavilág lényegébe; viszont mindenki más ettől eltérően és nyilvánvalóan elégtelenül fogalmazza meg. A szellem itt is kudarcot vall azzal az igénnyel szemben, hogy a világérzés kifejezést nyerjen.

A természeti folyamatok összességét – aszerint, hogy az entrópia növekszik-e vagy sem – irreverzíbilis és reverzibilis folyamatokra osztották fel. E folyamatok első csoportjában az történik, hogy a szabad energia kötött energiává alakul át; ha a holt energiát elevenné akarjuk visszaalakítani, akkor ez csakis oly módon történhet, hogy egyidejűleg egy második folyamatban az eleven energiának további mennyiségét kötjük meg. A legismertebb példa erre a szén elégetése, vagyis a benne felhalmozott eleven energia kötött hővé történő átalakítása – a szénsav gázformája révén –, illetve ha a víz latens energiáját gőznyomássá, ezután pedig mozgássá kell átalakítani. Ebből pedig az következik, hogy az entrópia a világmindenségben állandóan növekszik, úgyhogy a dinamikus rendszer nyilvánvalóan egy egyszer és mindenkorra megalkotott végállapot felé közeledik. Az irreverzibilis folyamatok közé tartozik a hővezetés, a

diffúzió, a súrlódás, a fénykibocsátás és a kémiai reakciók, a reverzibilisek közé pedig a gravitáció, az elektromos rezgések, az elektromágneses és hanghullámok. Amit mind ez ideig sohasem érzékeltek, s amiért én az entrópia tételében (1850) a nyugateurópai értelem mesterművének, a dinamikus stílusú fizika megsemmisülésének kezdetét látom, az nem más, mint az elmélet és a valóság között fennálló mély ellentét, amely első ízben – s kifejezetten – itt lett része magának az elméletnek. Miután az első tétel egy kauzális természettörténés szigorú képét vázolta fel, a második – az irreverzibilitás bevezetése révén – egy, a közvetlen élethez hozzátartozó tendenciát helyez előtérbe, amely alapvetően ellentmond a mechanikai és logikai szféra lényegének.

Ha nyomába eredünk az entrópiatan következményeinek, akkor legelőször az adódik, hogy elméletileg az összes folyamatnak visszafordíthatónak *kell* lennie. Ez a dinamika alapkövetelményei közé tartozik. Újfent ezt követeli meg − mégpedig vasszigorral – az első főtétel. Másodszor azonban az adódik, hogy *a valóságban* az összes természeti folyamat *maga* visszafordíthatatlan. Még a kísérleti eljárás mesterséges feltételei közepette sem fordítható vissza egzakt módon a legegyszerűbb folyamat sem, illetve egy már egyszer meghaladott állapot nem állítható újra elő. A jelenlegi rendszer helyzetére mi sem jellemzőbb, mint az „elemi rendezetlenség” hipotézisének bevezetése a célból, hogy kiegyenlítse a szellemi követelmény és a valódi élmény között feszülő ellentmondást; a testek „legparányibb részecskéi” – ez puszta kép, semmi több – kivétel nélkül megfordítható folyamatokat realizálnak; a valóságos dolgokban azonban a legparányibb részecskék a rendezetlenség állapotában fordulnak elő, s zavarják egymást; ennek következtében az a visszafordíthatatlan természeti folyamat, melyet egyedül a megfigyelő élt át, átlagos valószínűséggel kapcsolódik a növekvő entrópiához. Ily módon az elmélet a valószínűség-számítás egyik fejezetévé válik, s az egzakt módszerek helyett statisztikaiak lépnek működésbe.

Szemmel láthatólag senki sem figyelt fel arra, hogy mindez mit jelent. A statisztika – csakúgy, mint a kronológia − az organikus, a hol ebbe, hol pedig abba az irányba mozgó élet, a sors és a véletlen, nem pedig az időtlen kauzalitás és a törvények világának területéhez tartozik. Tudjuk, hogy elsősorban politikai és gazdasági, tehát történelmi fejlődéstendenciák jellemzésére szolgál. Számára Galilei és Newton klasszikus mechanikájában nem volna semmiféle hely. Az, akit itt nagy hirtelen

statisztikai módszereknek vetnek alá, s aki e módszereknek alávethető – illetve akit a barokk valamennyi gondolkodója által egyöntetűen megkövetelt *a priori* egzaktság helyett csak a valószínűség szintjén lehet megragadni –, az maga az ember, aki ezt a természetet megismerve éli át, s aki abban önmagát éli meg; az pedig, amit az *elmélet* belső szükségszerűséggel állít elénk – vagyis mindazokat a visszafordítható folyamatokat, melyek a valóságban egyáltalán nem fordulnak elő –, nos, az egy szigorú szellemi forma, a nagy barokk tradíció maradványát jeleníti meg, ama tradícióét, amely édestestvére volt a kontrapunktikus stílusnak. A statisztikához való menekülés az e tradícióban hatékonnyá vált rendezőerő kimerülését teszi nyilvánvalóvá. A létrejövés és a létrejött világa, a sors és a kauzalitás, a történeti és a természeti elemek kezdenek egymásba mosódni. Az élet formaelemei – a növekedés, a megöregedés, az élettartam, az irány, a halál – kerülnek előtérbe.

A világfolyamatok visszafordíthatatlansága ebből a szempontból ezt kell hogy jelentse. Az irreverzibilitás − ellentétben a fizikai „t" jelével – a valódi, *történeti,* bensőleg átélt idő kifejeződése, amely a *sorssal* azonos.

A barokk fizikája a legapróbb részletében is *szigorú szisztematika* volt, mindaddig, amíg ehhez hasonló elm letek nem tudták megrázkódtatni építményét, s mindaddig, amíg e fizika képében semmi olyasmit nem lehetett találni, amely a véletlen s a puszta valószínűség kifejezésére szolgált. Ezzel az elmélettel azonban átalakult *fiziognomikává.* Követi „a világ folyását". *A világvége eszméje* olyan formulákba rejtve jelenik meg, melyek lényegük alapját tekintve már nem formulák. Ezzel a fizikába bekerül valamiféle goethei elem, s e tény teljes horderejét csak akkor mérhetjük fel helyesen, ha világosan látjuk, mit is jelent;tt legvégső fokon Goethének Newtonnal szembeni szenvedélyes állásfoglalása a színelmélettel kapcsolatban. Ebben voltaképpen a szemlélet argumentált az értelemmel, az élet a halállal, az alkotó forma a rendező törvénnyel szemben. A természetemére/ kritikai formavilága ellentmondás révén született meg a *természetérzésből* s az istenérzésből. S most, a késői kor legvégén elérte a távolság maximumát, s visszafordul az eredet felé.

S ily módon a dinamikában hatékony képzelőerő még egyszer felidézi a fausti ember történeti szenvedélyének nagy szimbólumait: az örök gondot, a vonzódást a múlt és a jövő legtávolabb eső messzeségei iránt, a visszatekintő történeti kutatást, az előretekintő államot, a gyónásokat és az önvizsgálatokat, illetve a valamennyi nép fölött messze hangzó

harangütéseket, melyek az életet mérik. Az „idő” szó ethosza, amilyennek azt csak mi érezzük, ahogyan az – ellentétben a szoborplasztikával – áthatja a hangszeres zenét, egy *célra* irányul. Ez öltött érzéki formát a Nyugat valamennyi életképében, úgy, mint harmadik birodalom, mint új éra, mint az emberiség feladata s mint egy fejlődés végkimenetele. S ezt jelenti – természetként – az entrópia a fausti világ összléte és sorsa számára.

Valamely irány érzése, valamely elmúlthoz és eljövendőhöz való viszonyulás benne foglaltatik – hallgatólagosan – már az erő mitikus fogalmában, mely fogalom előfeltételét képezi ezen egész dogmatikus formavilágnak; s ez az érzés még egyértelműbbé válik a természeti lefolyások „folyamatokként” történő megnevezése során. Kijelenthető tehát, hogy az entrópia, mint az a szellemi forma, melyben valamennyi természeti esemény végtelen sokasága *történeti és fiziognómiai egységként* összegződik, kezdettől fogva – s észrevétlenül – alapjául szolgált valamennyi fizikai fogalomképzésnek, s hogy annak egy szép napon a tudományos indukció útján „felfedezésként” kell napvilágra kerülnie, hogy majd akkor, a rendszer többi teoretikus összetevője révén, „minden részletében igazolt” legyen. Ez történik ugyanilyen felépítésű, merész hipotézisek egész sorával, melyek csak látszólag követelnek meg kísérleti támpontokat; valójában már valamennyiüket megelőlegezte a gótika világérzése és mitológiája.

Mindenekelőtt az atom felbomlásának bizarr hipotézise tartozik ide, mellyel a radioaktív jelenségeket magyarázzák; e szerint az uránatomok, miután lényegüket a külső behatások ellenére is évmilliókon át változatlanul megőrizték, hirtelen és kimutatható indítóok nélkül felrobbannak, és legapróbb részeik aztán a világtérben másodpercenként több ezer kilométernyi sebességgel terjednek. A radioaktív atomok sokaságában mindig csak néhánynak jut ez a *sors,* s a szomszédos atomok ettől teljesen érintetlenek maradnak. E kép is történelem, s nem természet, s habár a statisztika alkalmazása itt is szükségszerűnek bizonyul, mégis szinte azt szeretnénk mondani, hogy a matematikai szám helyébe a kronológiai szám lépett.[242]

Ezekkel az elképzelésekkel a fausti lélek mitikus formálóereje a kiindulóponthoz tér vissza. A Ragnarökrol, a világvégéről, az istenek alkonyáról szóló mítosz épp akkoriban keletkezett, amikor a gótika kezdetén megalkották az első mechanikus órákat, egy történeti világérzés szimbólumait. Az összes állítólagos ősgermán mítoszhoz hasonlóan

támaszkodjék bár ez az elképzelés is – úgy, ahogyan az a „Völuspá”-ban vagy pedig keresztény változatban, a „Muspilli”-ben áll rendelkezésünkre − antik mintára és mindenekelőtt keresztény-apokaliptikus motívumokra, ebben a formában mégis a fausti lélek kifejeződése és szimbóluma és csakis azé. Az Olümposzi istenvilág történelem nélküli; nem ismer semmiféle létrejövést, korszakot s végcélt. Fausti ellenben a messzeség iránti szenvedélyes vonzalom. Az erőnek s az akaratnak célja van, s ahol cél van, ott a kutató tekintet számára létezik a vég is. Amit a nagy olajfestészet perspektívája a távlatpont, a barokk park a *point de vue* s az analízis a végtelen sorok maradék tagja révén fejezett ki − ti. egy akart irány lezárulását –, az most fogalmi formában lép elénk. A tragédia második részének Faustja meghal, mert *elérte* célját. *A világvége mint egy belső, szükségszerű fejlődés beteljesülése* – ez az istenek alkonya; ezt jelenti tehát – a mítosz legvégső, vallástalan változataként – az entrópiáról szóló tan.

15

Hátravan még az, hogy felvázoljuk a nyugati tudomány mint olyan végkimenetelét, amely napjainkban, amikor az út már kezd enyhén lefelé lejteni, teljes bizonyossággal előre látható.

Ez is, mármint a megváltoztathatatlan sors előre látása, ama történeti pillantás hozadéka, amely *csakis* a fausti szellem sajátja. Meghalt az antikvitás is, de erről mit sem tudott. Egy örökkévaló létben hitt. Még legvégső napjait is boldogságban élte át, minden fenntartás nélkül, minden napot önmagáért, úgy, mint az istenek ajándékát. Mi viszont ismerjük saját történelmünket. Még előttünk áll egy végső, szellemi krízis, amely az egész európai-amerikai világot magával ragadja. Ennek lefolyásáról a késői hellenizmus tudósít. Az értelem zsarnoksága, melyet azért nem érzékelünk, mert annak csúcsát mi magunk képezzük, mindegyik kultúrában a férfikor s az aggkor közötti időszakot jelenti, s nem többet. Legegyértelműbb kifejeződése az egzakt tudományok, a dialektika, a bizonyítás, a tapasztalat s a kauzalitás kultusza. Az ión korszak s a barokk pedig ennek virágkorát mutatja; kérdés az, hogy milyen formában ér véget.

Előre megjósolom: a tudomány győzni akarását egy újra fellendülő bensőségesség még ebben az évszázadban – a tudományos-kritikai alexandrinizmus, a nagy betakarítások, a végérvényes összefoglalások századában – felül fogja múlni. Kérdésfeltevéseinek, illetve módszereinek finomítása révén az egzakt tudomány vesztébe rohan. Először a tudomány eszközeit vizsgálták – a XVIII. században –, azután pedig annak hatalmát – a XIX-ben; végül történelmi szerepét vesszük szemügyre. Az út azonban a szkepszisből a „második vallásossághoz” vezet, amely nem egy kultúra előtt, hanem egy kultúra után következik be. Az ember lemond a bizonyításokról; hinni akar, nem pedig elemezni. A kritikai kutatás már nem lesz szellemi eszmény.

Az egyén lemond erről, amennyiben félretolja a könyveket. E lemondás egy egész *kultúráé,* amennyiben feladja azt, hogy magasan képzett tudományos elmékben nyilvánuljon meg; a tudomány azonban csak nagy tudósnemzedékek eleven gondolkodásában létezik, s a könyvek mit sem érnek, ha nem válnak elevenné és hatékonnyá olyan emberekben, akik felnőnek azokhoz. A tudományos eredmények egy szellemi tradíció elemei csupán. Valamely tudomány halálát az jelenti, ha már senki sem tekinti eseménynek. S két évszázadig tartó orgia után az ember torkig lesz ezzel a

tudományossággal. S nem az egyes ember válik jóllakottá, hanem a kultúra lelke. S ez abban fejeződik ki, hogy egyre kisszerűbb, beszűkültebb és terméketlenebb kutatókat választ ki, akiket felküld a napi történelmi világba. Az antik tudomány nagy évszázada a harmadik évszázad volt, Arisztotelész halála után. Mikor megjöttek a rómaiak, s mikor Arkhimédész meghalt, már csaknem végét járta. A mi nagy évszázadunk a tizenkilencedik volt. A Gauss-, Humboldt-és Helmholtz-stílusú tudósok 1900 táján már eltűntek; a nagy mesterek már halottak – a fizikában éppúgy, mint a kémiában, s a biológiában éppúgy, mint a matematikában, s manapság a fényes utóhad *descrescendóját* éljük, akik elrendeznek, összegyűjtenek s lezárnak, csakúgy, mint a Róma korabeli alexandriaiak. Ez az *általános* tünete mindannak, ami nem az élet tényoldalához – vagyis a politikához, a technikához s a gazdasághoz – tartozik. Lüszipposz után már nem következett egyetlen olyan nagy szobrász sem, kinek feltűnése sors lett volna, az impresszionisták után nem jött egyetlen ilyen festő, Wagner után pedig egyetlen zenész sem. A cezarizmus korának nem volt szüksége semmiféle művészetre és filozófiára. Eratoszthenész és Arkhimédész, a tulajdonképpeni alkotók után Poszeidóniosz és Plinius következik, akik szívesen foglalkoznak gyűjtőmunkával, végül pedig Ptolemaiosz és Galénosz, akik már csak másolnak. Ahogyan az olajfestészet és a kontrapunktikus zene néhány évszázadnyi organikus fejlődés során lehetőségeit kimerítette, hasonlóképpen történt a dinamikával is, melynek formavilága 1600 körül érte el virágkorát; olyan képződmény ez, amely mára a széthullás állapotába jutott.

Előbb azonban a fausti, kitüntetetten történeti szellemnek szembe kell néznie egy olyan feladattal, mely eddig még soha nem merült fel, s melyről még csak nem is sejtették, hogy egyáltalában lehetséges. Még megírásra vár *az egzakt tudományok morfológiája,* amely azt vizsgálja, hogy az összes törvény, fogalom és elmélet – mint forma – egymással bensőleg miként függ össze, s mint ilyenek mit is jelentenek a fausti kultúra életútján. Az elméleti fizika, a kémia s a matematika szimbólumok foglalataként szemlélve – ez a mechanikus világszemléletnek az intuitív s újra csak vallásos világlátás általi végérvényes meghaladása. Ez egy olyan fiziognomika legvégső mesterműve, amely – mint kifejezést és szimbólumot – feloldja magában még a szisztematikát is. Ezentúl már nem fogjuk feltenni azt a kérdést, hogy mely általánosan érvényes törvények szolgálnak alapjául a kémiai affinitásnak vagy a diamagnetizmusnak – ez a

dogmatika kizárólag a XIX. századot foglalkoztatta; sőt egyenesen csodálkozni fogunk azon, hogy ilyen s ehhez hasonló kérdések valamikor ilyen kiváló gondolkodókat teljesen hatalmukban tudtak tartani. Meg fogjuk vizsgálni, honnan erednek ezek a fausti szellemet eleve meghatározó formák, miért kellett éppen minálunk, egy adott – s az összes többitől különböző – kultúra gyermekeinél megjelenniük, s milyen mélyebb értelem rejlik abban, hogy a kapott számok épp ebben a képies megjelenésben körvonalazódnak. S emellett ma még csak alig-alig sejthető, hogy az állítólag objektív értékekből és tapasztalatokból mi minden az, ami csak külsőleges ruházat, csak kép és kifejezés.

Az egyes tudományok – az ismeretelmélet, a fizika, a kémia, a matematika, az asztronómia – mind gyorsabban közelednek egymáshoz. Az eredmények tökéletes azonossága s ezzel a formavilágok egybeolvadása felé haladunk, amely egyrészt funkcionális természetű számok kevés alapképletre visszavezetett rendszerét jeleníti meg előttünk, másrészt ezek megnevezéseként elméletek kis csoportját eredményezi, melyekben végül újból felismerik a korai időszak rejtett mítoszát, s ezeket szintén vissza lehet és kell vezetni néhány képies – ám fiziognómiai jelentésű – alapvonásra. E konvergenciára azért nem figyeltek fel, mert Kant, illetve tulajdonképpen már Leibniz óta egyetlen tudós sem lett úrrá az *összes* egzakt tudomány problematikáján.

A fizika és a kémia még száz esztendővel ezelőtt is ellenségesen viszonyult egymáshoz; ma már egyikkel sem lehet úgy foglalkozni, hogy a másiktól függetlenedjünk. Gondoljunk a színképelemzés, a radioaktivitás és a hősugárzás területeire! Ötven évvel ezelőtt a kémia lényegi magvát még csaknem teljes egészében ki lehetett fejteni matematika nélkül; napjainkban a kémiai elemek azon a ponton vannak, hogy változó vonatkoztatási komplexumok matematikai konstansaivá szublimálódjanak. Az elemek azonban érzéki meg-ragadhatóságukban a természettudomány azon legvégső nagyságai voltak, melyek még antik-plasztikus módon hatottak. A fiziológia számára küszöbön áll az, hogy a szerves kémia egy fejezetévé váljon, s ehhez eszközként az infinitezimális számítást veszi igénybe. A régebbi fizika részei – a hangtan, az optika, a hőtan –, melyek érzékszervek alapján még jól megkülönböztethetők voltak, feloldódtak, s összeolvadtak az anyag, illetve az éter dinamikájává; ezeknek tisztán matematikai határait már nem lehet rögzíteni. Az ismeretelmélet végső meglátásai napjainkban egyesülnek a felsőbb analízis és az elméleti fizika hasonló összetevőivel, s

egy olyan, roppant nehezen megközelíthető területet hoznak létre, amelyhez hozzátartozik pl. a relativitáselmélet, illetve ide kellene hogy tartozzon. A radioaktív sugárfajták kisugárzási elméletét olyan jelnyelvben fejezik ki, amely már nem kapcsolódik semmiféle szemléleti elemhez.

A kémia eljutott arra a pontra, hogy az elemek minőségeinek (vegyérték, súly, affinitás, reakcióképesség) legszigorúbb szemléleti meghatározása helyett inkább kiküszöbölje ezeket az érzéki vonásokat. Az, hogy az egyes elemek jellemzésének különbségét az adja, hogy milyen vegyületekből „származnak"; továbbá az, hogy az elemek különböző fajtájú egységek komplexumait fejezik ki, melyek kísérleti szempontból („valóságosan") magasabb rendű egységként hatnak ugyan, s ennélfogva gyakorlatilag nem különíthetők el, radioaktivitásuk azonban mégis mély különbséget mutat; s végül az, hogy a sugárzási energia emanációja révén lebomlás megy végbe, tehát beszélhetünk az elemek *élettartamáról,* ami nyilvánvalóan teljes egészében ellentmond az elem eredeti fogalmának s ezzel a modern kémia Lavoisier által megalkotott szellemének: nos, ezeket az elképzeléseket mindez az entrópiatan felé taszítja – melyre a kauzalitás és a sors, a természet és a történelem figyelemre érdemes ellentéte jellemző –, s egyúttal kijelöli tudományunk útját is, melyre egyrészt jellemző annak felfedezése, hogy a tudomány logikai vagy számszerű tényállásai magával az értelem szerkezetével azonosak, másrészt pedig jellemző az a belátás, hogy az egész, számokba öltöző elmélet a fausti élet szimbolikus kifejeződését tárja csupán elénk.

S végül – az egész formavilág egyik legfontosabb fermentumaként – e helyütt kell megemlíteni a valódi fausti halmazelméletet, amely – éles ellentétben a régebbi matematikával – új egységként s *magasabb rendű* új számként már nem egyedi mennyiségeket koncipiál, hanem morfológiailag valamiféleképpen homogén mennyiségek *foglalatát,* teszem azt valamennyi négyzetszám vagy valamennyi meghatározott típusú differenciálegyenlet összességét, s ezeket – számosságukat, rendezettségüket, egyenértékűségüket és meg-számlálhatóságukat[243] illetően – újszerű s korábban egészen ismeretlen megfontolásoknak veti alá. A véges (megszámlálható és határolt) halmazokat számosságukat illetően „kardinális számokként", rendezettségüket illetően pedig „ordinális számokként" jellemezzük, s rögzítjük ezek törvényeit és számításmódjaikat. Ily módon megvalósulófélben van a függvényelmélet végső kibővülése, amely lassanként bekebelezte saját formanyelvébe az egész matematikát, s

ezek után a matematika, ami a függvények jellegét illeti, a csoportelmélet alapelveit, a változók értékének vonatkozásában pedig a halmazelmélet alaptételeit követi. A matematika e tekintetben tökéletesen tudatában van annak a ténynek, hogy itt a szám lényegét érintő legvégső megfontolások egybemosódnak a tiszta logika legvégső megfontolásaival; a logika algebrájáról beszélünk. A modern geometriai axiomatika teljes egészében az ismeretelmélet egyik fejezetévé vált.

Az az észrevétlen cél, mely felé mindez törekszik, s amit – mint belső késztetést – főleg a hamisítatlan természetkutatók éreznek magukban, nem más, mint egy tiszta, számszerű transzcendencia kidolgozása, a konkrét látvány tökéletes és maradéktalan legyőzése s ennek egy, a laikus számára érthetetlen és elsajátíthatatlan képi nyelvvel történő helyettesítése, melynek *a végtelen tér* nagy fausti szimbóluma belső szükségszerűséget kölcsönöz. Bezárul a nyugati természetismeret körpályája. Áthatva e végső belátások mély szkepticizmusától, a szellem ismét a korai gótikus vallásosság formáihoz kapcsolódik. Az anorganikus, megismert s részeire bontott környező világ, a világ mint természet s mint rendszer a funkcionális számok tiszta szférájává mélyült. Korábban már megismertük a számot, mint valamennyi kultúra egyik legeredendőbb szimbólumát, s ebből következik az, hogy a tiszta számhoz vezető út nem más, mint az éberlétnek saját titkához való visszatérése, illetve saját formális szükségszerűségének megnyilatkozása. S elérve a célhoz, lehull végre az egész természettudományt beborító óriási lepel, amely az idők során egyre légiesebbé s egyre áttetszőbbé vált; nem más ez, mint a szóhoz kötött megértés belső szerkezete, amely azt hitte magáról, hogy legyőzi a konkrét látványt, s leválasztja róla „az igazságot”. Eközben azonban ismét az jelenik meg, ami a legmélyebb és a legkorábbi: a mítosz, a közvetlen létrejövés, maga az élet. Minél kevésbé hiszi magát antropomorfnak a természetkutatás, annál inkább az. Egymás után iktatja ki a természetkép *egyes* emberi vonásait, hogy végül – állítólagos tiszta természetként -a maga makulátlan teljességében magát az emberi mivoltot ragadja meg. A városi szellem, a vallástalan természetismeretnek ez az *alter egója* a gótikus lélekből származott -árnyékba borítva a vallásos világképet. Napjainkban, a tudományosság korszakának vöröslő alkonyán, a győzedelmeskedő szkepticizmus stádiumában eloszlanak a felhők, s a reggeli táj fölött ismét tökéletes világosság honol.

A fausti bölcsességnek legvégső következménye az-jóllehet annak is csak legemelkedettebb pillanataiban –, hogy az össztudás morfológiai rokonságok roppant rendszerében oldódik fel. A dinamika s az analízis – értelme, formanyelve s szubsztanciája szerint – a román ornamentikával, a gótikus székesegyházakkal, a keresztény-germán dogmával s a dinasztikus állammal azonos. Valamennyiben egy és ugyanazon világérzés szólal meg. Ezek a fausti lélekkel együtt jöttek a világra, s vele együtt öregedtek meg. Történelmi színjátékként – a nap és a tér világában – e lélek *kultúráját* jelenítik meg. Az egyes tudományos szempontok kerek egésszé való egyesülése a kontrapunkt nagy művészetének valamennyi vonását magán fogja viselni. *A határtalan világtér infinitezimális zenéje* – mindig is ez volt e lélek mélyről jövő vágya, ellentétben az antik lélekkel, amely a plasztikus-eukleidészi kozmoszt érezte magáénak. Ez az, ami – a fausti világértelem gondolati szükségszerűségeként egy dinamikus-imperativisztikus kauzalitás szabályába foglalva – egy diktatórikus, dolgos s a Földet átformáló természettudománnyá fejlődött; s egyúttal ez lesz nagy testamentuma is az eljövendő kultúrák szelleme számára – a leghatalmasabb transzcendencia formáinak hagyatéka, amely talán soha senkinek nem fog megnyílni. S egy napon a nyugati tudomány, törekvésébe belefáradva, ezzel tér majd meg lelki otthonába.

VÉGE AZ ELSŐ KÖTETNEK

EURÓPA KÖNYVKIADÓ, BUDAPEST
FELELŐS KIADÓ OSZTOVITS LEVENTE IGAZGATÓ
SZEDTE A FÉNYSZEDŐ KÖZPONT KFT.
NYOMTA A FRANKLIN NYOMDA KFT.
FELELŐS VEZETŐ GYŐRI GÉZA ÜGYVEZETŐ IGAZGATÓ
KÉSZÜLT BUDAPESTEN, 1994-BEN
A NYOMDAI RENDELÉS TÖRZSSZÁMA: 1659
FELELŐS SZERKESZTŐ LENDVAY KATALIN
A SZÖVEGET ZSARNAY ERZSÉBET GONDOZTA
MŰSZAKI VEZETŐ NÉVERY TIBOR
KÉSZÜLT 34,22 (A/5) ÍV TERJEDELEMBEN
HÁROM TÁBLÁZAT MELLÉKLETTEL ÖSSZESEN 13 OLDAL
TERJEDELEMBEN
I. ISBN 963 07 5742 7
Ö. ISBN 963 07 5744 3

Notes

[←1]

Kantnak egy mindmáig ható és igen nagy horderejű melléfogása először is az volt, hogy a külső embert a tér és az idő sokjelentésű, mindenekelőtt pedig nem változatlan fogalmaival egészen sematikus módon kapcsolta össze, másodszor pedig az, hogy teljességgel hamisan rokonította a geometriát és az aritmetikát, mely helyett itt inkább' a matematikai, illetve kronológiai szám sokkal mélyebb ellentétéről kell szót ejteni. Az aritmetika és a geometria egyaránt térszámítás, s magasabb szinten egyáltalán nem lehet megkülönböztetni őket. Egy időszámítás, melynek fogalmáról az átlagemberben az az érzés alakul ki, hogy azt teljes mértékben ismeri, nem a mi vagy a mennyi, hanem a mikor kérdésére ad választ.

[←2]

Az embernek egyszerűen meg kell tudnia érezni azt, hogy a formális kombináció mélysége és az elvonatkoztatóképesség mondjuk a reneszánszkutatás vagy a népvándorlás kori történelem területén mennyire elmarad amö-gött, ami a függvényelmélet vagy az elméleti optika számára magától értetődő. A fizikusok és a matematikusok mellett a történész *hanyagnak* tűnik, mihelyt anyagának összegyűjtése és elrendezése után hozzákezd az értelmezéshez.

[←3]

A görögöknek az az egyébként is igen késői próbálkozása, hogy – egyiptomi mintára – valamiféle naptárat vagy időrendi táblázatot állítsanak össze, a legnagyobb mértékű naivitásról tanúskodik. Az olimpiai időszámítás egyáltalában nem olyan éra, mint például a keresztény időszámítás, ezenkívül csak későn megjelenő, tisztán irodalmi segédeszköz volt, ráadásul a nép körében egyáltalában nem terjedt el. A népnek semmiféle igénye nem volt arra, hogy olyan számítási módszerrel rendelkezzék, melynek segítségével rögzítheti a szülők és nagyszülők élményeit, jóllehet néhány tudóst valószínűleg mégiscsak érdekelt az időszámítás problémája. Itt most nem az a fontos, hogy egy naptár önmagában jó-e vagy rossz, hanem az, hogy használják-e, hogy az emberek életüket ehhez igazítják-e vagy sem. Az olimpiai győztesek listája 500 előtt éppolyan merő kitalálás, mint a korábbi athéni arkhón-vagy római konzullisták. A gyarmatosításokról egyetlen mérvadó időpont sem áll a rendelkezésünkre (E. Meyer: „Gesch. d. Alt." II, 442; Beloch: „Griech. Gesch." 1,2,219). „Az V. század előtt Görögországban senki sem gondolt arra, hogy történelmi eseményekről tudósításokat vagy feljegyzéseket készítsen" (Beloch, I, 1, 125). Rendelkezésünkre áll egy felirat, amely egy Elisz és Heraea közötti szerződésről szól, s *„a mostani évtől számított száz évig"* lenne érvényes. De hogy melyik is ez az év, ezt már nem lehet tudni. Bizonyos idő elteltével már nem lehetett tudni, hogy a szerződés mióta van érvényben, s nyilvánvaló, hogy ezt senki sem látta előre. Valószínű, hogy ezeknél a jelenben élő embereknél a szerződés igen hamar feledésbe is merült. Az antik történelemszemlélet legendákban élő, gyerekes jellegére fölöttébb jellemző, hogy mondjuk „a trójai háború" eseményeinek időbeli elrendezését – mely háború helyét tekintve éppen a mi keresztes hadjáratainknak felel meg – nem tartották volna különösképpen ildomosnak. – Az antikvitás földrajzi ismerete éppúgy messze elmarad az egyiptomitól vagy a babilonitól. E. Meyer kimutatja („Gesch. d. Alt." III, 102), hogy az Afrika alakjára vonatkozó tudás miképpen süllyedt egyre mélyebbre Hérodotosztól – aki még perzsa forrásokat használt – egészen Arisztotelészig. Ugyanez jellemző a rómaiakra, mint a karthágóiak örököseire is. Az elődeiktől nyert idegen ismereteket először ismételgették, aztán szép lassan elfelejtették.

[←4]

Ezzel szemben a művészettörténetben párját ritkító és példa nélkül álló szimbólum, hogy a görögök – ellentétben a mükénéi előidőkkel – egy kőben rendkívül gazdag területen építészetükben a kő helyett *visszatértek* a fa felhasználásához; ezzel magyarázható az építészeti maradványok hiánya 1200 és 600 között. Az egyiptomi – növényt ábrázoló – oszlop kezdettől fogva kőből készült, a dór oszlop pedig fából, amiben az antik léleknek a tartósság iránti mély ellenérzése fejeződik ki.

[←5]

Létrehozott-e valaha egy görög városállam akár csak *egyetlen* olyan jelentős alkotást, amely az eljövendő nemzedékek iránt megmutatkozó törődésről tanúskodnék? Az utca-és öntözőrendszerek, melyek létét már a mükénéi, vagyis az *antikvitást megelőző* időkben kimutatták, az antik népek megszületésével – tehát a homéroszi korszak beköszöntével – eltűntek és feledésbe merültek. Az antikvitás a betűírást csak 900 után vette át, akkor is csak felettébb korlátozott mértékben és minden bizonnyal csak égetően szükséges gazdasági célokból – a feliratok hiánya ezt minden kétséget kizáróan bizonyítja; hogy a dolog furcsaságát felfogjuk, vegyük fontolóra, hogy az egyiptomi, babiloni, mexikói és kínai kultúrában már e ködbe vesző előidőkben hozzákezdenek az írás kialakításához, a germánok pedig rovásírást alkottak maguknak. S hogy az írást később is milyen félő tisztelet övezte, jól bizonyítja a díszbetűs írások állandóan visszatérő ornamentális megformálása; ezzel szemben a kora antik világ a Délen és Keleten használatban lévő sokféle írást teljességgel figyelmen kívül hagyta. A hettita korabeli Kis-Ázsiából és Krétáról számos írásos emlékkel rendelkezünk; a homéroszi időkből egyetleneggyel sem. (II. kötet, 210. sk. o.)

[←6]

Homérosztól egészen a Seneca által írt tragédiákig – vagyis egy teljes évezreden át – olyan mitikus alakok, mint Thüesztész, Klütaimnésztra, Héraklész – korlátozott számuk ellenére – újból és újból változatlan formában jelennek meg, ezzel szemben a nyugati költészetben a fausti ember először mint Parzival és Trisztán, azután – mindig a kor felfogását követve – mint Hamlet, Don Quijote és Don Juan bukkan fel, majd – a legutóbbi koroknak megfelelően – Fausttá, Wertherré, végül pedig modern, világvárosi regényhőssé alakul át, mindig egy meghatározott évszázad légkörének és feltételeinek szellemében.

[←7]

Gerbert apát (mint II. Szilveszter pápa), III. Ottó császár barátja, 1000 körül, vagyis a román stílus és a keresztes hadjáratok időszakának kezdetén feltalálta az új lelki beállítódás első jelét, az ütő-és kerekes órák szerkezetét. Németországban úgyszintén 1200 táján készültek az első toronyórák s valamivel később a zsebórák. Figyeljük meg, hogy milyen lényeges kapcsolat áll fenn az időmérés és a vallási kultusz építménye között.

[←8]

Newton ezt – tekintettel az idő lényegének bizonyos metafizikai elképzeléseire – jellemző módon fluxionszámításnak nevezi. A görög matematikában az idő egyáltalában nem fordul elő.

[←9]

Ebben az esetben a történész is a földrajz végzetes előítéletének hatása alatt áll – a térkép szuggesztív hatásáról nem is beszélve. A földrajz megjelöl egy *földrészt,* Európát, mire a történész rögvest kötelességének érzi, hogy ő is meghúzzon egy ennek megfelelő *ideális* határt, ami Európát elválasztja Ázsiától. Az „európai" mint történelmi típus nem létezik. A görögök esetében ostobaság „európai antikvitásról" beszélni – Homérosz, Hérakleitosz, Püthagorasz tehát „ázsiaiak" voltak? –, valamint arról a „küldetésükről", hogy Ázsiát és Európát kulturális szempontból közelebb hozzák egymáshoz. Ezek puszta szavak, melyek a térkép felületes értelmezéséből erednek, és minden valóságalapot nélkülöznek. Egyedül az „Európa" szó, valamint az ennek hatására kialakult gondolati képződmény volt az, ami történeti tudatunkban Oroszországot a Nyugattal semmivel sem igazolható egységgé kapcsolta össze. Ez esetben – a mi könyvön nevelkedett kultúránkban – nagy horderejű gyakorlati következményekhez vezetett egy merő absztrakció. Ezek a könyvbarátok ugyanis – Nagy Péter figuráján keresztül – évszázadokra meghamisították egy primitív néptömeg történelmi útját, jóllehet az orosz *ösztön* – egy olyan ellenséges érzülettel, amely Tolsztojban, Akszakovban és Dosztojevszkijben testesült meg -nagyon helyesen és mélyen határolja el „Oroszország Anyácskát" „Európától". „Kelet" és „Nyugat" valódi történelmi tartalmat hordozó fogalmak, „Európa" ezzel szemben üresen kongó megnevezés. Valamennyi nagy alkotás, amit az antikvitás létrehozott, a Róma és Ciprus, Bizánc és Alexandria közötti kontinentális határ tagadása révén jön létre. Mindaz, amit európai kultúrának nevezünk, a Visztula, az Adriai-tenger és a Guadalquivir közé eső területen keletkezett. S ha feltételezzük is azt, hogy Periklész idejében Görögország „Európában volt", ma már nem ott található.

[←10]

Windelband: „Gesch. d. Phil.” (1900), 275. skk. o.

[←11]

Az „Újtestamentum”-ban a poláris felfogást inkább Pál apostol dialektikája, a periodikust pedig az Apokalipszis képviseli.

[←12]

Jól mutatja ezt az a nevetséges és kétségbeesett kísérlet, mellyel a „legújabb kor” kifejezést megalkották.

[←13]

K. Burdach: „Reformation, Renaissance, Humanismus”, 1918, 48. skk. o.

[←14]

„Az ókoriak” (Die Alten) kifejezés dualisztikus értelemben már Porphüriosz „Isagogé”-jában (Kr. u. 300 körül) előfordul.

[←15]

„Emberiség? Ez absztrakció. Mindig is csak emberek voltak és emberek lesznek” (Goethe Ludennek).

[←16]

A „középkor” *ama terület* történelme, *melyben a latin nyelv uralkodott mint az egyház és a műveltek nyelve.* A keleti kereszténység hatalmas folyamát, amely Szent Bonifácot messze megelőzve Turkesztánon át Kínáig, Sábán keresztül pedig Abesszíniáig hatolt, e „világtörténelem” egyáltalában nem vette figyelembe.

[←17]

A tősgyökeres orosz szám ira a darwinizmus alapvető elképzelései éppoly értelmetlenek, mint a tősgyökeres arab számára a kopernikuszi rendszer alapgondolatai.

[←18]

Döntő az, hogy miképp rostálták meg a ránk maradt anyagot – a kiválasztásban ugyanis nemcsak a véletlen működött közre, hanem lényegi szerep jutott egy irányzatnak is. A *klasszikus* fogalmát az Augustus kori bágyadt, terméketlen, aprólékos és hátrafelé pillantó atticizmus alkotta meg, klasszikusnak pedig a görög alkotásoknak csak egy egészen kis töredékét tekintette, Platónnál bezárólag. A többit – közte a gazdag hellenisztikus kori irodalom egészét – félredobták, és ezek csaknem teljesen el is vesztek. Ez a töredék, melyet az iskolamesteri ízlés válogatott ki, s amely aztán napjainkig zömmel fenn is maradt, határozta meg aztán a „klasszikus ókor” gondolatbeli képét Firenzében éppúgy, mint Winckelmann, Hölderlin, Goethe vagy éppenséggel Nietzsche számára.

[←19]

E tény nem hagyható figyelmen kívül Strindberg, elsősorban azonban Ibsen fejlődésében, aki sohasem érezte igazán otthon magát a problémáinak civilizált légkörében. A „Brand” és a „Rosmersholm” motívumai a veleszületett provincializmus és az elméletileg elsajátított világvárosi látásmód furcsa elegyét képezik. Nóra az olvasmányai által félrevezetett vidéki nő iskolapéldája.

[←20]

Ő volt az, aki betiltotta Adrasztosznak, a város hősének kultuszát és a homéroszi költemények előadását, avégből, hogy a dór nemességet elszakítsa lelki gyökereitől (560 táján).

[←21]

Mély értelmű szó, mely akkor nyeri el értelmét, mikor a barbár kultúrlénnyé válik, újfent elveszti azonban, mihelyt a civilizált ember az *„ubi bene, ibi patria”*-t teszi jelmondatává.

[←22]

Ezért van az, hogy először azok a rómaiak váltak a kereszténység követőivé, akik *nem engedhették meg maguknak azt,* hogy sztoikusok legyenek.

[←23]

Rómában és Bizáncban – miközben az utcák szlessége legfeljebb három méter volt – hat-tízemeletes bérházak épültek, melyek – mert híján voltak mindennemű építésrendészeti előírásnak – lakosaikkal együtt igen gyakran összedőltek. À *cives Romani* nagy része – kiknek egész élettartalmát a *„panem et circenses”* tette ki – csak egy olcsó alvóhellyel rendelkezett a hangyabolyként nyüzsgő *„insulak”-ban.* (Pöhlmann: „Aus Altertum u. Gegenwart”, 1911, 199. skk. o.)

[←24]

A német testgyakorlás 1813 óta – vagyis attól az időtől kezdve, hogy Jahn bevezette a testedzésnek a tájból kisarjadó természetes ősformáit – viharos gyorsasággal sporttevékenységgé változott. Az a különbség, amely – mondjuk egy jeles sportesemény idején – egy berlini sportpálya és egy római cirkusz között állt fenn, már 1914-ben igen csekély volt.

[←25]

Gallia Caesar általi meghódítása kifejezett gyarmatosító háború volt, azaz egyoldalú aktivitás jellemezte. Az, hogy ennek ellenére csúcspontját képezi a késő római hadtörténetnek, csak azt mutatja, hogy e kor háborúiban valóban nagy teljesítményekkel szerfelett ritkán találkozunk.

[←26]

A modern németség ragyogó példáját jelenti egy olyan népnek, amely expanzívvá vált tudta és akarata nélkül. Már akkor expanzív volt, amikor még Goethe népének hitte magát. Még Bismarck sem sejtette ennek az általa megalapított korszaknak e mély értelmét; úgy vélte, hogy egy politikai fejlődésmenet *lezárulásához* érkeztünk el.

[←27]

Napóleon Goethéhez intézett jelentőségteljes szavainak valószínűleg ez az értelmük. („Mit akarnak manapság az emberek a sorssal? A politika a sors.”)

[←28]

Amely végül a birodalom nevét is adta: Cin = Kína.

[←29]

Valódi hatalma ugyanis már semmiféle közszolgálat eszméjének sem felelt meg.

[←30]

Az e könyv lapjain megfogalmazott filozófiát legfőképpen Goethe bölcseletének köszönhetem – amely még ma is gyakorlatilag ismeretlen –, és csak sokkal kisebb mértékben Nietzsche filozófiájának. Goethének a nyugateurópai metafizikában elfoglalt helyét még ma is értetlenség övezi. Ha filozófiáról esik szó, gyakran még csak meg sem említik a nevét. Tanait – szerencsétlen módon – nem foglalta merev rendszerbe; ezért hagyják őt figyelmen kívül a nagy rendszerezők. Ám Goethe mégis filozófus koponya volt. S amit Platón jelentett Arisztotelész számára, valami hasonló helyet tölt be ő a kanti filozófia viszonylatában, s ahogy Platón esetében eleve kudarcra ítélt vállalkozás lenne a tanokat rendszerbe foglalni, olyképpen igaz mindez Goethére is. Platón és Goethe a „létrejövés" filozófiáját képviselik, Arisztotelész és Kant pedig a „létrejött" filozófiáját. E helyütt az intuíció kerül szembe az analízissel. Amit az ésszerűség fonalát követve aligha lehetne közölni, az jelen van Goethe néhány megjegyzésében és költeményeiben, mint az orphikus ősszavakban, strófákban, pl. „Ha min-dig-egy a végtelenben" vagy „Csak a bölcseknek beszélek"; ezeket egy *igen határozott* metafizika kifejeződésének kell tekintenünk. A következő kijelentésnek egyetlen szavát sem szeretném megmásítani: *„Az istenség az élő lényekben fejt ki hatást és nem a holtakban. Ő a létrejövőben és a változóban van, s nem a már létrejöttben, nem abban, ami már merev és mozdulatlan. Ezért az észnek, mikor az istenire irányul, csak a létrejövővel, az elevennel van dolga, az értelemnek pedig a létrejött, holt dolgokkal, hogy azokat felhasználja."* (Eckermann-nak.) Ez a tétel egész filozófiámat magában foglalja.

[←31]

Vö. ehhez a II. kötet I. fejezetének elejét.

[←32]

A „pénzben való gondolkodás” úgyszintén idetartozik.

[←33]

S éppúgy a jogé és a pénzé is

[←34]

Az egyetlen, tőle fennmaradt írásban egyébként a geocentrikus nézetet vallja, úgyhogy vélhetőleg csak időlegesen lett rabja egy kaldeus tudományos hipotézisnek.

[←35]

F. Strunz: „Gesch. d. Naturwiss. im Mittelalter", 1910, 90. o.

[←36]

Ezt Eudoxosz készítette elő, és piramisok, valamint kúpok térfogatának kiszámítására használták – „a görögök eszköze arra, hogy *kikerüljék* a végtelen tiltott fogalmát” (Heiberg: „Naturwiss. u. Math, im klass. Alt.” 1912, 27. o.).

[←37]

Alexandria a Kr. u. II. században megszűnik világváros lenni, és egy, az antik civilizáció idejéből fennmaradt háztömeggé válik, melyben kezdetleges módon érző, másfajta lelkialkatú népesség lakik.

[←38]

Ez pontosan megfelel annak a viszonynak, ami e két kultúra pénzügyi gondolkodásában a pénzérme és a kettős könyvelés között áll fenn.

[←39]

Ugyanez érvényes a római jogra és a pénzérmére.

[←40]

A vadak „névmágiájáról” a legmodernebb tudományig – amely úgy hajtja uralma alá a dolgokat, hogy neveket, vagyis szakkifejezéseket gyárt a számukra – a forma mit sem változott.

[←41]

A modern csillagászatban napjainkban kezdődik el a nem euklideszi geometriák alkalmazása. Egy határtalan, ám véges görbült tér feltételezése − melyet az állócsillagok rendszere tölt ki, s melynek átmérője a földpálya sugarának mintegy négyszázhetvenmilliószorosát tenné ki – a Nap ellen-tettjének feltételezéséhez vezetne, ami átlagos fényességű csillagként tűnik fel előttünk.

[←42]

Az, hogy egy egyeneshez egy ponton át csak egyetlen párhuzamos húzható, olyan tétel, ami nem bizonyítható.

[←43]

Ma már nem állapítható meg, hogy a számunkra ismert indiai matematikában mi az, ami óind eredetű, vagyis mi az, ami Buddha előtt jött létre.

[←44]

„A funkció, helyesen felfogva, a tevékenységben elgondolt létezés” (Goethe). Vö. ezzel kapcsolatban a fausti funkcionális pénz létrejöttét.

[←45]

A halmazelmélet álláspontjáról nézve egy jól elrendezett ponthalmaz – a dimenziószámot figyelmen kívül hagyva – test, egy n – 1 dimenziójú halmaz pedig *ehhez viszonyítva* sík. Egy ponthalmaz „lehatárolása” (fal, perem révén) alacsonyabb hatványú ponthalmazt reprezentál.

[←46]

A történelemellenes látásmódot mint egy kimondottan szisztematikus beállítódás kifejeződését élesen el kell választanunk attól, amit „ahistorikus” mivoltnak nevezünk. „A világ mint akarat és képzet” 4. könyvének eleje (53. §) egy olyan emberre jellemző, aki történelemellenes módon gondolkodik, vagyis teoretikus okok folytán elfojtja és elveti a *benne meglevő* történetit – ellentétben az ahistorikus hellén szellemmel, melyből ez *hiányzik,* s ennélfogva *érteni* sem képes.

[←47]

„Vannak ősjelenségek, melyeket isteni egyszerűségükben nem szabad zavarni és befolyásolni” (Goethe).

[←48]

Ez nem a darwinisták zoológiai „pragmatizmusának” részekre szabdaló morfológiája, akik oksági összefüggésekre vadásznak, hanem Goethe odatekintő és áttekintő morfológiája.

[←49]

II. kötet, 138. skk. o. Ez nem a népvándorlás katasztrófája, ami éppolyan – minden mélyebb szükségszerűséget nélkülöző – véletlen volt, mint a maja kultúrának a spanyolok általi megsemmisítése (II. kötet, 66. skk. o.), hanem az a belső leépülés, ami Hadrianus idejében kezdődik, Kínában pedig, ennek megfelelően, a keleti Han-dinasztia (25-220) időszakában.

[←50]

Jelen összefüggésben csak a három pun háború közötti időbeli távolságra, valamint a spanyol örökösödési háború, Nagy Frigyes, Napóleon, Bismarck háborúi és a világháború éppoly tisztán, ritmikusan felfogható sorára hívom fel a figyelmet. (Vö. II. kötet, 560. o.) Ezzel függ össze a nagyapa és az unoka között fennálló lelki rokonság. Ebből ered a primitív népeknek az a meggyőződésük, hogy a nagyapa lelke visszatér az unokába, valamint az az elterjedt szokás, hogy az unokának a nagyapa *nevét* adják, amely misztikus erejénél fogva annak lelkét ismét a testi világhoz köti.

[←51]

Nem haszontalan dolog ehhez hozzáfűzni, hogy az eleven természet e *tiszta jelenségei* mindenféle kauzalitástól távol állnak, s hogy a materializmusnak – avégből, hogy felmutasson egy rendszert a köznapi értelem számára – ennek képét a célokság bevonásával kellett összetörnie. Goethe, aki a darwinizmusból körülbelül annyit előlegezett meg, mint amennyi ebből ötven év múlva fennmarad, *teljes egészében* kizárta az okság elvét. A valódi, az okoknak és céloknak híján levő életet jellemzi az, hogy a darwinisták az elv hiányát e ponton egyáltalában nem vették észre. Az ősjelenség fogalma semmiféle oksági feltételezést nem tesz lehetővé, kivéve akkor, ha azt mechanisztikus módon félreértjük.

[←52]

Az érzéki és a szellemi élet is idő; csak az érzéki és szellemi *élmény* – ti. a világ – térszerű természetű. (Arról, hogy a nőiség közelebb áll az időhöz.

[←53]

Sok más nyelvhez hasonlóan – az *időköz* (Zeitraum) szó révén – a német nyelv is tanújelét adja annak, hogy az irányt csak kiterjedésként tudjuk elképzelni.

[←54]

A relativitáselmélet munkahipotézise, amely azon a ponton van, hogy megdöntse a newtoni mechanikát – ami alapjában véve azt jelenti, hogy megdönti annak a *mozgás problémájáról* vallott felfogását –, olyan eseteket is megenged, melyekben megfordul a „korábbi” és a „későbbi” viszonya; a szóban forgó elmélet matematikai megalapozása, ami Minkowski nevéhez fűződik, mérési célokból *imaginárius* időegységeket alkalmaz.

[←55]

A dimenziók: x, y, ζ és t, melyek a transzformációk során teljesen egyenértékűeknek tűnnek.

[←56]

Kivéve az elemi matematikát; mindenesetre az a helyzet, hogy Schopenhauer óta a legtöbb filozófus az elemi matematika hatására került e kérdések közelébe.

[←57]

Szophoklész: „Oidipusz király”; vö. Rudolf Hirzel: „Die Person” (1914), 9. o.

[←58]

Szophoklész: „Oidipusz Kolónoszban”.

[←59]

Diels: „Antike Technik” (1920), 159. o.

[←60]

Attikai és ióniai tudós körök kb. 400-tól kezdve készítettek kezdetleges napórákat; emellett Platón korától kezdve egy még primitívebb klepszüdra is elterjedt. De mindkét szerkezet az ókori Kelet jóval fejlettebb mintáit utánozta anélkül, hogy az antik életérzést a legcsekélyebb mértékben is befolyásolta volna; vö. Diels, 160. skk. o.

[←61]

A múlt a mi számunkra a keresztény időszámítás és az ókor-középkor-újkor séma alapján rendeződik el; a korai gótikus időktől kezdve a vallás-és művészettörténet képződményei is ezen az alapon fejlődtek ki, s a nyugati emberiség nagy része azóta is ennek jegyében él. Ugyanezt Platón vagy Pheidiasz esetében feltételezni teljességgel lehetetlen, jóllehet a reneszánsz művészekre már a legteljesebb mértékben érvényes, s értékítéleteiket maradéktalanul uralja.

[←62]

Megkockáztatható-e az a feltételezés, hogy a babiloni nap-és az egyiptomi víziórákat „egyidejűleg”, azaz a Kr. előtti III. évezred küszöbén találták ki? Az órák története bensőleg elválaszthatatlan a naptárakétól, s ezért fel kell tételeznünk, hogy a történelem iránti mély érzékről tanúskodó kínai és mexikói kultúra nagyon korán feltalálta és elterjesztette az időmérő eljárásokat.

[←63]

Képzeljük csak bele magunkat abba, hogy mit érezne egy görög, ha hirtelen megismerkedne ezzel a szokással.

[←64]

A *genealógiai* rendet a kínai őskultusz is szigorú szertartásrendszerrel övezte. De miközben e kultusz fokozatosan a vallásos lelkület egészének középpontjába kerül, addig az antik őskultusz a jelenvaló istenek kultuszával szemben teljességgel a háttérbe szorul, s Rómában már szinte nyomaiban sem maradt fenn.

[←65]

Nyilvánvaló utalás *a test* feltámadására (εκ νεκρών). Az a mély s ma már alig felfogható változás, ami e szó jelentésében 1000 táján következik be, egyre erőteljesebben fejeződik ki a „halhatatlanság” szóban. A halált legyőző feltámadás esetében az idő mintegy újrakezdődik a világtérben. A halhatatlansággal azonban az idő legyőzi a teret.

[←66]

A Kálvintól Darwinhoz vezető út az angol filozófiában könnyen bebizonyítható.

[←67]

Ez a nyugati művészetelmélet örök vitatémái közé tartozik. Az antik, ahistorikus, eukleidészi lélek nem „fejlődik”, a nyugati viszont ebben merül ki; vagyis nem más, mint egy lezárás felé irányuló „függvény”. Az egyik „van”, a másik „leend”. Ennélfogva valamennyi antik tragédia előfeltételezi a személy állandóságát, az összes nyugati tragédia pedig annak változékonyságát. A mi értelmezésünkben csak az számít „jellemnek” − vagyis a lét meghatározott formájának – ami szakadatlan mozgásban van, és a kapcsolatok végtelen gazdagságából tevődik össze. *Szophoklésznál a nagy gesztusok nemesítik meg a szenvedést, Shakespeare-nél viszont a nagy érzület a tettet.* Mivel esztétikánk megkülönböztetés nélkül merítette példáit *mindkét* kultúrából, ezért szükségszerűen félreértette az alapvető problémát.

[←68]

„Plus on vieillit, plus on se persuade, que sa sacrée Majesté le Hazard fait les trois quarts de la besogne de ce misérable Univers.” („Ahogy az ember megöregszik, egyre jobban meggyőződik arról, hogy Őfelsége, a szent Véletlen intézi a dolgok háromnegyedét ebben a nyomorúságos világegyetemben.”) (Nagy Frigyes Voltaire-nek.) íme, szükségképpen így érez egy igazi racionalista.

[←69]

Jelen könyv összehasonlító módszere azon a tényen alapszik, hogy e kultúrák egész csoportja tárul a szemünk elé.

[←70]

Héliosz csak egyszerű költői alak. Sem temploma, sem szobra, sem kultusza nem volt. Még kevésbé volt Szeléné holdistennő.

[←71]

Canning mondására emlékeztetek a XIX. század elejéről: „Szabad-és lehetőleg angol – Dél-Amerikát!” Ennél tisztábban sohasem sikerült kifejezni az expanzív ösztönt.

[←72]

Az érett nyugati kultúra teljes egészében francia, s XIV. Lajostól kezdve a spanyol kultúrából nőtt ki. De az angol park Párizsban már XVI. Lajos uralkodása alatt legyőzte a franciát, az érzelmesség az *esprit-t,* a londoni viselet és társadalmi formák azok versailles-i megfelelőit, Hogarth Watteau-t, Chippendale bútorai és Wedgwood porcelánja pedig Boulle-t és Sévres-t.

[←73]

Hardenberg szigorú angol szellemben szervezte újjá Poroszországot, s emiatt őt aztán Friedrich August v. d. Marwitz súlyos szemrehányásokkal illette. Scharnhorst hadseregreformja hasonlóképpen nem más, mint Rousseau és a francia forradalom „vissza a természethez” gondolatának egy fajtája, a Nagy Frigyes kori kabinetháborúk hivatásos hadseregeivel szemben.

[←74]

A kronológia épp azért vehet igénybe matematikai jeleket, mert híján van az időnek. E merev számok a hajdanvolt *sorsot jelentik* számunkra. Értelmük azonban más, mint a matematikai értelem – a múlt nem ok, s a végzet nem képlet –, s aki matematikai módon bánik velük, az mindörökre megfosztja magát attól, hogy a múltat – amely egyszer s *csakis* egyszer élt – mint olyat valóban lássa.

[←75]

Adatokon, tényeken nemcsak a békekötéseket és az emberek elhalálozásának napját értjük, hanem a reneszánsz stílust, a poliszt és a mexikói kultúrát is, melyek léteztek, még akkor is, ha ma már semmiféle elképzelésünk sincs róluk.

[←76]

A hipotézisképzés már a kémia területén sokkal kötetlenebb, mégpedig a kémiának a matematikához fűződő kevésbé szoros viszonya miatt. Az a fogalmakból álló kártyavár, aminek az atomok szerkezetének a kutatása jelenleg látszik (vö. pl. M. Born: „Der Aufbau der Materie”, 1920), merőben elképzelhetetlen lenne az elektromágneses fényelmélet tőszomszédságában, melynek megalkotói mindvégig tisztában voltak azzal a határral, ami a matematikai felismerés és annak egy *kép* – semmi több! – által való megjelenítése között húzódik.

[←77]

E képek és egy kapcsolótábla jelzései között nem áll fenn lényegbevágó különbség.

[←78]

A „dimenzió” szót csak egyes számban volna szabad használnunk. Kiterjedés van, de kiterjedések nincsenek. Az irányok hármassága már elvonatkoztatás, és nem foglaltatik benne a test (a „lélek”) közvetlen kiterjedésérzetében. Az irány lényegéből ered *a. jobb és α bal* titokzatos, *az állatra jellemző* különbsége, s ehhez jön még a *lentről felfelé* tartó *növényszerű* vonás – a Föld és az ég. Az utóbbi álomszerűén érzett tény, az előbbi pedig az éberlét olyan igazsága, melyet meg kell tanulni, s *éppen ezért* áldozatául eshet a felcserélésnek. Az építészetben mindkettő kifejeződik, mégpedig olyképpen, mint az alaprajz szimmetriája és a homlokzat lendülete, s csak azért érezzük a bennünket körülölelő tér „építészet”-ében a 90°-os szöget kitüntetettnek (s nem pl. a 60°-osat, ami egészen más számú „dimenziót” eredményezne).

[←79]

A gyermekek egyáltalában nem érzékelik a perspektíva hiányát a gyermekrajzokon.

[←80]

Az a gondolata, mely szerint a tér aprioritását az egyszerű geometriai tények feltétlen szemléleti bizonyossága bizonyítja, azon a már említett, túlságosan is közkeletű nézeten alapszik, hogy a matematika vagy geometriából, vagy pedig aritmetikából áll. A nyugati matematika már akkoriban messze maga mögött hagyta e naiv – az ókort utánzó – sémát. Amikor a mai geometria „a tér” helyett többszörösen végtelen számhalmazokon alapul, nem különösebben kitüntetett egyedi esetet képez, s amikor e csoportokon belül függvényalakzatokat azok szerkezete szempontjából vizsgál, akkor megszűnik az, hogy az érzéki szemlélet minden egyáltalában véve lehetséges módja formálisan ilyen extenziók területén érintkezzen matematikai tényekkel, anélkül hogy az előbbiek evidenciája ezáltal bármiféle csorbát szenvedne. A matematika tehát független a szemlélt formájától. A kérdés mármost az, hogy mi marad a szemléleti formák híres evidenciájából, ha felismerjük ezek mesterséges egymásra épülését valamely állítólagos tapasztalásban.

[←81]

Egy geometriai tétel rajzban természetesen bebizonyítható, helyesebben szólva demonstrálható. A tétel azonban mindegyik fajta geometriában más formát ölt, s itt a rajz már *semmit* sem bizonyít.

[←82]

Tudvalévő, hogy Gauss csaknem élete végéig hallgatott felfedezéséről, mivel tartott „a fajankók lármájától”.

[←83]

A test helyzetének ebből az irányából kiindulva eszmélünk csak rá a jobb és a bal különbségére. Egy növényi test számára semmi értelme sincs annak, hogy „elöl”.

[←84]

Sem a görög, sem pedig a latin nyelvben; a τόπος *(= locus) helyet,* tájékot jelent, s helyzetet is – társadalmi értelemben véve –, a χώρα *(= spatium)* pedig („köztes") *távolságot,* distanciát, rangot s földet, talajt is (τα εκ τηϛ χώραϛ – a mező terményei); a τό κενόν *(= vacuum)* egészen egyértelműen *üres testet* jelent, ahol a hangsúly a körbeforgásra helyeződik. A császárkor irodalmában – amely „antik" szavakkal próbálta visszaadni a *mágikus* térérzést – olyan ösztövér kifejezéseket használtak, mint ορατός τόπος („érzéki világ") vagy *spatium inane* („végtelen tér", de tág *felszín* is; a *spatium* szó gyökere megdagadást, meghízást jelent). A valódi antik irodalomban nem volt igény ilyen körülírásra, mivel az elképzelés is teljességgel hiányzott.

[←85]

Ez rejlik – bár mind ez ideig senki sem ismerte fel – a párhuzamosok híres eukleidészi axiómájában („egy egyeneshez egy ponton át csak egy párhuzamos húzható”), az egyetlen olyan antik matematikai tételben, amelyet nem bizonyítottak be, s amely, mai tudásunk szerint, bebizonyíthatatlan. De éppen ez teszi − szemben minden tapasztalattal – dogmává s *ezzel metafizikai középponttá,* ama geometriai rendszer *hordozójává.* Minden egyéb – az axiómák éppúgy, mint a posztulatumok – csak előkészület avagy következmény. Ez az egyetlen tétel az antik szellem számára szükségszerű és általános érvényű – s *mégsem* levezethető. Mit jelent ez? Azt, hogy elsőrendű *szimbólum,* az antik testiség struktúráját foglalja magában. Az antik geometria lelkét annak éppen ez az elméletileg leggyengébb láncszeme tárja elénk – amely már a hellenisztikus korban ellenérzést váltott ki –, s éppen ez a mindennapi tapasztalat számára magától értetődő tétel volt az, melyhez az inkorporeális tértávolságból eredő fausti számgondolkodás kétsége kapcsolódott. *A mi* létezésünk legalapvetőbb tünetei közé tartozik, hogy az euklideszi geometriával nem *egy,* hanem *számos* más geometriát állítunk szembe, melyek számunkra egyformán igazak s egy formán ellentmondásmentesek. Ezeknek az az euklideszi csoportként felfogható geometriáknak – melyekben egy egyeneshez egy ponton át kettő, számtalan sok vagy egyetlenegy párhuzamos sem húzható – tulajdonképpeni tendenciája abban áll, hogy épp számosságuk révén teljességgel megszüntetik a kiterjedt létező testi értelmét – amit Eukleidész alaptételével *szentté avatott,* mivel ellentmondanak annak a szemléletnek, amit megkövetel minden testi, de tagad minden tisztán térbeli. Az a kérdés, hogy a három nem euklideszi geometria közül melyik a „helyes”, vagyis melyik szolgál a valóság alapjául − jóllehet ezt maga Gauss is komolyan vizsgálta –, világérzését tekintve antik kérdés, tehát a mi kultúránk gondolkodójának nem kellett volna feltennie. Megakadályozza, hogy bepillantsunk az alábbi felismerés igazi mélyértelmébe; a sajátosan nyugati szimbólum *egyformán lehetséges* geometriák sokaságában rejlik, nem pedig egyik vagy másik geometria realitásában. A testszerű csak a térstruktúrák *csoportja* révén – melynek teljességében az antik felfogás merő határesetet képez − oldódik fel maradéktalanul a tiszta térérzésben.

[←86]

E nulla – ami talán valamelyes betekintést nyújt a kiterjedtség *indiai* eszméjébe, vagyis a világnak az „Upanisadok”-ban taglalt s a mi térfogalmunktól teljességgel idegen térbeliségébe – magától értetődő módon hiányzott az antik világból. A nullát – az arab matematika közvetítésén keresztül s teljesen átértelmezve – nálunk csak 1544-ben vezette be Stifel, mégpedig úgy, mint egy metszésvonalat a lineáris számkontinuumon, mint a + 1 és a – 1 közötti középvonalat, ami alapvetően megváltoztatta annak lényegét; vagyis a nullát a nyugati számvilág olyan *relacionalis* értelemben asszimilálta, ami teljesen eltér az indiai szemléletmódtól.

[←87]

A „barlangérzés” kifejezés L. Frobeniustól ered; „Paideuma”, 92. o.

[←88]

„Ursprung der christlichen Kirchenkunst” (1920), 80. o.

[←89]

Müller-Deecke: „Die Etrusker” (1877) II, 128. skk. o. Wissowa: „Religion und Kultus der Römer” (1912), 527. o. A *Roma quadrata* legősibb várostelepülése egy *templum* volt, melynek körvonala bizonyosan nem a beépítéssel, hanem csak szakrális szabályokkal állt összefüggésben, miként ezt a későbbi időkl en a *„pomerium”* (épp ez a határ) szó jelentése bizonyítja. A római katonai tábor is *templum,* melynek derékszöge számos római város alaprajzában még napjainkban is felismerhető; az a felszentelt terület, melyben a hadsereg az istenek oltalma alatt áll, s eredetileg semmi köze sincs a hellenisztikus korból származó erődítményhez. A legtöbb római kőtemplom *(aedes)* egyáltalában nem volt *templa;* ezzel szemben valószínű, hogy az ógörög *temenosz* szó a homéroszi korban valami ehhez hasonlót jelentett.

[←90]

Vö. az előszót, amit Ernst Droem: „Gesänge” című művéhez írtam, IX. o.

[←91]

Hölscher: „Grabdenkmal des Königs Chephren"; Borchardt: „Grabdenkmal des Sahurê"; Curtius: „Die antike Kunst", 45. o.

[←92]

II. kötet, 392. sk. o.; Borchardt: „Reheiligtum des Newoserrê”; E. Meyer: „Gesch. d. Altertums” I, 251. §.

[←93]

Reliefen creux, vö. H. Schäfer: „Von ägyptischer Kunst” (1919) I, 41. o.

[←94]

O. Fischer: „Chinesische Landschaftsmalerei” (1921), 24. o. A kínai -s nemkülönben az indiai – művészetben a nagy nehézséget az jelenti számunkra, hogy a korai időszak valamennyi műalkotása – vagyis a Huang-ho vidéké Kr. e. 1300-800 között s hasonlóképpen a prebuddhista Indiáé – nyomtalanul eltűnt. Az, amit ma kínai művészetnek nevezünk, az egyiptomi művészet ama korszakának felel meg, amely nagyjából a XX. dinasztiától kezdődik. A nagy kínai festőiskolák a szaiszi-és a Ptolemaiosz-kor szobrásziskoláival állíthatók párhuzamba, beleértve ebbe a kifinomult és archaikus ízlésirányzatok váltakozó – s belső fejlődés híján levő – mozgását is. Egyiptom példáján mérhető le, hogy milyen mértékben vonhatunk le visszamenőleges következtetéseket a korai Csou-és védikus korszak művészetével kapcsolatban.

[←95]

C. Glaser: „Die Kunst Ostasiens” (1920), 181. o. Vö. M. Gothein: „Geschichte der Gartenkunst” (1914) II. 331. skk. o.

[←96]
Glaser, 43. o.

[←97]

Valójában még a nagyon magányos emberek monologikus művészete is párbeszéd, amit önmagukkal mint „te”-vel folytatnak. A közlési ösztön egyébként csak a nagyvárosok szellemiségében gyűri maga alá a kifejezési ösztönt (II. kötet, 159. o.). Ebből alakul ki az az irányzatos művészet, amely kioktatni, megtéríteni s bebizonyítani akar, legyen szó akár politikai-társadalmi, akár pedig morális nézetekről, s mellyel a *l'art pour l'art* képlete fordul szembe, ami a maga részéről szintúgy kevésbé gyakorlat, mint inkább vélekedés, de legalább emlékeztet a művészi kifejezés eredeti jelentésére.

[←98]

Vö. Worringer: „Abstraktion und Einfühlung”, 66. skk. o.

[←99]

Mivel az utánzás – élet, ennélfogva beteljesülése pillanatában rögvest múlttá válik – a függöny legördül –, s vagy a feledés homályába merül, vagy pedig – ha az eredmény maradandó műalkotás volt – a művészettörténet része lesz. A régi kultúrák dalaiból és táncaiból semmi sem maradt fenn, képeikből és költeményeikből pedig csak kevés, s még ez a kevés is csaknem teljes egészében az eredeti utánzás ornamentális oldalát foglalja magában, vagyis egy nagy színdarabból csak a szöveget, nem pedig a képet és a hangzást, egy költeményből csak a szavakat s nem az előadást, s az összes zenéből legjobb esetben is csak a hangjegyeket, nem pedig a hangszerek hangszínét. A lényeges visszavonhatatlanul a múlté, s minden „ismétlés” valami új és más.

[←100]

Thotmesz tell-el-amarnai műhelyére vonatkozóan vö. Mitt. d. Deutsch. Orient-Ges. N. 52, 28. skk. o.

[←101]

K. Burdach: „Deutsche Renaissance”, 11. o. A gótikus kor egész képzőművészetének éppúgy megvan a maga típusossága és szimbolikája.

[←102]

E. Norden: „Antike Kunstprosa”, 8. skk. o.

[←103]

Innen van *az írás* ornamentális jellege.

[←104]

Ilyenek pl. az Elbától keletre fekvő, gyűrű alakú szláv és az utcaszerkezetet mutató germán falvak. Hasonló módon a kör alakú, illetve derékszögű házak elterjedése az ókori Itáliában lehetőséget nyújt arra, hogy bizonyos következtetéseket vonjunk le a homéroszi kor egynémely eseményére vonatkozóan.

[←105]

Ugyanez vonatkozik az egyiptomi Thinisz-kor épületeire, valamint a kereszténységet megelőző évszázadok szeleukida-perzsa nap-és tűztemplomaira.

[←106]

Vö. Worringer: „Formprobleme der Gotik”, 36. skk. o.

[←107]

Dvorak: „Idealismus und Naturalismus in der got. Skulptur u. Malerei", „Hist. Zeitschrift", 1918, 44. sk. o.

[←108]

A szó legmagasabb értelmében vett ornamentumhoz tartozik végezetül az *írás* s ezzel együtt a *könyv,* mely a kultikus építmény igazi párja, s mely – mint műalkotás – mindig ezzel együtt jelenik meg vagy tűnik el (II. kötet, 213. sk. és 341. skk. o.). Az írásban nem a szemlélet, hanem az *értelem* öltött alakot. E jelek segítségével nem lényegiségeket szimbolizálunk, hanem ezekből szavak által kivont fogalmakat, s minthogy a nyelvhez szokott emberi szellem ellentettje a merev tér, hasonlóképpen egy kultúra ősszimbólumát – a kőépítményen kívül – semmi sem fejezi ki olyan tisztán, mint egy írás. Teljességgel lehetetlen az arabeszk történetét megérteni, ha figyelmen kívül hagyjuk a számtalan arab írásmód történetét, az egyiptomi és a kínai stílustörténettől pedig nem lehet elválasztani az írásjelek történetét, azok elrendezését és elhelyezését.

[←109]

Nincs kétség afelől, hogy akkor, amikor a görögök áttértek a sarok-pilléres templomról a peripteroszra – vagyis ugyanabban az időszakban, amikor a körplasztika hasonlóképpen megszabadult a reliefszerűség amaz egyiptomi modelljétől, ami még világosan kivehető az Apollón-figurákon –, az egyiptomi oszlopsorod roppant erős befolyása alatt álltak. Mindez érintetlenül hagyja azt a tényt, hogy az antik oszlop motívuma s a sor-elv antik alkalmazása tökéletesen önálló dolog.

[←110]

A határolt térét s nem pedig a kőét: Dvorak: „Hist. Ztschr.”, 1918, 17. sk. o.

[←111]

Dehio: „Gesch. d. dt. Kunst" I, 16. o.

[←112]

H. Schäfer: „Von ägyptischer Kunst” I, 15. sk. o.

[←113]

Franki: „Baukunst des Mittelalters” (1918), 16. skk. o.

[←114]

II. kötet, 416. o. megj. Az, hogy az orosz életérzésből mindennemű függőleges irány hiányzik, Hja Muromec legendás alakjában is megjelenik (II. kötet, 266. o.). Az orosz ember a legcsekélyebb módon sem viszonyul az lilaistenhez; ethosza nem fiúi, hanem tisztán testvéri szeretet, amely minden emberibe kisugárzik. Krisztust is testvérként fogják fel. A személyes tökéletesség utáni fausti, teljes egészében függőleges törekvés az igazi orosz számára hívságos és érthetetlen. Az államról és a tulajdonról alkotott orosz eszme szintén híján van minden függőleges iránynak.

[←115]

A kizsi temetőtemplomon 22.

[←116]

J. Grabar: „Gesch. der. russ. Kunst” (1911, russ.) I—III. Eliasberg: „Russ. Baukunst” (1922). Bevezetés.

[←117]

Az egyiptomi és a nyugati történelem világos alapszerkezete lehetővé tesz egy olyan részletekbe menő összehasonlítást, amely igencsak megérne egy művészettörténeti vizsgálódást. AIV. dinasztia szigorú piramisstílusa (2930-2750, Kheopsz, Khephrén) a román stílusnak felel meg (980-1100); az V. dinasztia (2750-2625, Szahuré) a korai gótikának (1100-1230); a VI. dinasztia, az archaikus portré virágkora (2625-2475,1. és II. Phiópsz) pedig az érett gótikának (1230-1400).

[←118]

Koldewey-Puchstein: „Die griech. Tempel in Unteritalien und Sizilien” I, 228. o.

[←119]

A. Riegl: „Stilfragen” (1893); „Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik” (1893), „Spätrömische Kunstindustrie” (1901).

[←120]

„Amida" (1910); „Die bildende Kunst des Ostens" (1916); „Altai-Iran" (1917); „Die Baukunst der Armenier und Europa" (1918).

[←121]

Ezek nem nagyobbak, mint a dór, attikai és etruszk művészet közötti különbségek, és jóval csekélyebbek azoknál, melyek 1450 táján a firenzei reneszánsz, az északfrancia, spanyol és keletnémet (égetett tégla) gótika között álltak fenn.

[←122]

Az Akszúmi Birodalom legrégibb keresztény létesítményei minden bizonnyal megegyeznek a sábaiak pogány építményeivel.

[←123]

Kohl és Watzinger: „Antike Synagogen in Galiläa” (1916). Bazilikák a Baál-szentélyek Palmürában, Baalbekben és számos más helyen, melyek részben régebbiek, mint a kereszténység, és később jó néhány közülük keresztény templomként funkcionált.

[←124]

Frauberger: „Die Akropolis von Baalbek”, 22. tábla.

[←125]

Diez: „Die Kunst der islamischen Völker”, 8. sk. o. A régi sábai templomokban az oltárudvar (mahdar) a jóskápolna (makanat) előtt helyezkedik el.

[←126]

Wulff: „Altchristi, und byz. Kunst". 227. o.

[←127]

E terület templomokban való gazdagságára Plinius utal. Valószínű, hogy a bazilika mint kereszthajó – bejárattal a hosszanti oldalán – úgyszintén egy dél-arábiai templomtípusból fejlődött ki, miként az Hauranban található, s ahogy a római Szent Pál-templom harántosztatú oltárterén is világosan megfigyelhető.

[←128]

Az etruszk körépítményekhez (Altmann: „Die ital. Rundbauten”, 1906) a tisztán *belső építészet* e darabjának sem technikai szempontból, sem pedig a térérzést illetően semmi köze sincs. Ellenben megegyezik Hadrianus tiburi villájának kupoláival.

[←129]

Valószínű, hogy a zsinagógák mint kupolaépítmények e területeket és Marokkót már jóval az iszlám előtt elérték, mégpedig a missziós tevékenységet folytató mezopotámiai zsidóság révén (II. kötet, 291. o.), akik közelebb álltak a perzsa ízléshez; a pszeudomorfózis zsidósága ezalatt bazilikákat épített, s – miként azt római katakombái mutatják – művészi szempontból teljesen egy szinten állt a nyugati kereszténységgel. A nyugati zsinagógák mintaképévé a Spanyolországból kiinduló zsidó-perzsa stílus vált, s ez olyan fejlődés, amely eddig tdjes egészében elkerülte a művészettörténeti kutatás figyelmét.

[←130]

A Grál-legenda az ókelta elemek mellett erős arab vonásokat mutat; de Parzival alakja tisztán fausti ott, ahol Wolfram von Eschenbach meghaladja modelljét, Chrestien de Troyes-t.

[←131]

Az oszlop és a boltív viszonya lelkileg a fal és a kupola közötti viszonynak felel meg. Mihelyt a négyszög és a kupola közé beiktatják a kupoladobot, az oszlopfő és a boltív közötti vállkő is megjelenik.

[←132]

A. Riegl: „Stilfragen” (1893), 248. és 272. skk. o.

[←133]

Dehio: „Gesch. d. dt. Kunst” I, 16. skk. o. 352

[←134]

Wulff: „Altchristl.-byz. Kunst”, 153. skk. o.

[←135]

Geffcken: „Der Ausgang des griech.-röm. Heidentums” (1920), 113. o.

[←136]

Mihelyt a szó – a megértés közlésének a jele – a művészetek kifejezési eszközévé vált, az emberi éberlét felhagy azzal, hogy valamit úgy fejezzen ki, mint egészet, vagy hogy benyomásokat fogadjon be. A hallást és a megértést még a művészileg használt szóhangok is észrevétlenül elválasztják egymástól – hogy ne is beszéljünk a magasabb rendű kultúrák *olvasott* szaváról, a tulajdonképpeni irodalom közegéről –, mivel a kifejezésbe belejátszik a mindennapi szójelentés, s e művészet egyre növekvő hatalmának következtében a nonverbális művészetek is olyan kifejezésmódokat használnak, melyek a motívumokat szójelentésekkel kapcsolják össze. így jön létre *az allegória,* egy olyan motívum, ami *egy szót jelent,* mint pl. a barokk szobrászatban Bernini óta; a festészet nagyon gyakran így válik egyfajta képírássá, mint pl. Bizáncban a II. nicaeai zsinat (787) óta, amely a művészektől megvonta a képek kiválasztásának és elrendezésének jogát, s így különbözik egymástól az ária is Gluck és Alessandro Scarlatti esetében; az előbbinél a dallam a szövegértelemből tör fel, az utóbbinál az önmagukban közömbös szövegeknek csak hordozniuk kell az énekhangokat. A XIII. századi érett gótika kontrapunktikus zenéje, *az emberi hang tiszta architektúrája* teljesen mentes a szójelentéstől; ebben több, különböző nyelvű, egyházi és világi szöveget egyidejűleg énekeltek.

[←137]

Pedáns módszerünk következménye olyan művészettörténet, amely kizárja a zenetörténetet. Az előbbi hozzátartozik a magasabb műveltséghez, az utóbbi viszont szakmai körök belügye maradt. Ez olyan, mintha valaki a görög történelmet Spárta kirekesztésével akarná megírni. Ezzel azonban „a” művészet elmélete jóhiszemű hamisítássá változik.

[←138]

Ha a Knósszoszban talált házak táblácskáiból szabad következtetéseket levonnunk (H. Bossert: „Alt-Kreta” [1921], 14. ábra), az óegyiptomi utcaképek ehhez hasonlók lehettek; a pülónnak pedig már valódi homlokzata van.

[←139]

Ghiberti még nem nőtt ki a gótikából, s maga Donatello sem; Michelangelo már barokknak, azaz zeneinek hat.

[←140]

Déonna: „Les Apollons archaïques” (1909).

[←141]

Woermann: „Gesch. der Kunst” I (1915). Az előbbire példa Kheramüesz „Héra”-ja, valamint az az állandóan meglevő törekvés, hogy az oszlopokat kariatidákká változtassák; az utóbbira pedig Nikandrosz „ Artemisz”-e s kapcsolata a legrégibb metopétechnikával.

[←142]

A legtöbb mű oromzatcsoport vagy metopé, de az Apollón-figurák és az Akropolisz „hajadonjai” sem állhattak szabadon.

[←143]

Épp a *fehér* színű kő iránti határozott előszeretet jellemző arra az *ellentétre,* amely az antik és a reneszánsz érzés között feszül.

[←144]

Alexandriai nyelvhasználat szerint. A mi számunkra a szavak valami egészen mást jelentenek.

[←145]

Hasonló módon az egész orosz zenét végtelenül szomorúnak érezzük, ami – a született oroszok tanúbizonysága szerint – az ő számukra egyáltalán nem így van.

[←146]

Az „utánzás” a barokk zenében valami egészen mást jelent, ti. egy témának egy másik hangszínben (hangmagasságban) való megismétlését.

[←147]

Az egyedül fennmaradó hangjegyek ugyanis csak ahhoz szólnak, aki még ismeri az ezekhez tartozó kifejezési eszközök hangját, és játszani is tud azokon.

[←148]

1323-1382, Machault és Philippe de Vitry kortársa; az ő nemzedékük idején rögzítették végérvényesen a szigorú kontrapunktra vonatkozó szabályokat és tilalmakat.

[←149]

Einstein: „Gesch. der Musik", 67. o.

[←150]

Az alábbiakhoz vö. II. kötet, 410. skk. és 419. skk. o.

[←151]

A reneszánsz nemcsak itáliai, nemzeti mozgalom – hiszen az itáliai gótika is az –, hanem tisztán firenzei, s még Firenzében is csak egy társadalmi réteg eszménye. Annak, amit a trecentóban reneszánsznak nevezünk, Provence-ban van a központja, mindenekelőtt az avignoni pápai udvarban, s nem egyéb, mint Dél-Európa udvari-lovagi kultúrája Felső-Itáliától egészen Spanyolországig, s amely a spanyolországi és szicíliai előkelő mór társadalom legerősebb befolyása alatt állt.

[←152]

A reneszánsz ornamentum pusztán *dísz* és tudatos művészi invenció. Csak a kimondottan barokk stílus mutatja fel újra a magas szintű szimbolika „szükségességét”.

[←153]

Párizs is idetartozik. Itt még a XV. században is éppolyan sokan beszéltek flamandul, mint ahányan franciául s – architektonikus képének régebbi részeivel – Párizs Brugge és Gent, nem pedig Troyes és Poitiers területéhez tartozónak számít.

[←154]

A. Schmarsow: „Gotik in der Renaissance" (1921); B. Haendke: „Der niederl. Einfluss auf die Malerei Toskana-Umbriens" (Monatsh. f. Kunstwiss., 1912).

[←155]

Svoboda: „Römische und romanische Paläste" (1919); Rostowzew: „Pompejanische Landschaften und römische Villen" (Rom. Mitt., 1904).

[←156]

Az antik festészetben a fényt és az árnyékot elsőként Zeuxisz alkalmazta következetes módon, de csak úgy, *mint maguknak a dolgoknak az árnyalatát,* abból a célból, hogy a megfestett test plasztikáját megszabadítsa a reliefszerűtől; tehát az árnyékot egyáltalán nem vonatkoztatja a *napszakra.* Ezzel szemben a fény és az árnyék már a legkorábbi németalföldi mestereknél *színhang,* és az atmoszferikushoz tapad.

[←157]

A kék színt s annak hatását az antik művészek jól ismerték. Számos templom metopéjának kék háttere volt, mivel a triglüphoszokkal ellentétben mélynek kellett látszaniuk. S a kézműves festészet az *összes* technikailag előállítható színt alkalmazta; az Akropolisz archaikus alkotásain és az etruszk sírfestményeken látható kék lovak bizonyítják ezt. A haj rikítóan kék színre festése elterjedt szokás volt.

[←158]

Hasonló fajtájú mélyszimbolikus jelentést hordoz a ragyogóra *csiszolt* kő is az egyiptomi művészetben. Úgy tartja mozgásban a pillantást, hogy az mintegy tovasiklik a szobor külső oldalán; ezáltal dekorporeáló módon hat. Fordított irányú a görög út, a „porosz” kőtől kezdve – a naxoszi márványon át – az áttetsző paroszi és penteleszi márványig; ez ama szándék tanúbizonysága, hogy a pillantás a test anyagi lényegszerűségébe nyerjen bebocsáttatást.

[←159]

Frau Gedonról készített – teljes egészében barnába hajló – arcképe a Nyugat *utolsó,* tökéletesen a múlt stílusában megfestett s *a régi mestereket felidéző portréja.*

[←160]

A zenekarban a távolság színeit a vonósok jelenítik meg. Watteau kékeszöld színárnyalata a nápolyi *bel cantóban* már 1700 körül fellelhető, s jelen van Couperin, Mozart és Haydn műveiben is, a hollandok barnás színe pedig Corelli, Händel és Beethoven alkotásaiban található meg. Ezzel szemben a sárga és a vörös, a közelség színei, a *populáris* színek a réz hangszerek hangzásvilágához tartoznak, amely olykor egészen a közönségességig menően testszerű. Egy régi hegedű hangja tökéletesen testetlen. Érdemes megjegyezni, hogy a görög zene, bármennyire jelentéktelen volt is a maga nemében, egyfajta fejlődésen ment keresztül, míg eljutott a dór lanttól az ión fuvoláig – aulosz és szürinx –; a szigorú dórok viszont ezt az elpuhultság és az alantasság irányába mutató tendenciát még Periklész korában is bírálták.

[←161]

Azt a tendenciát, amely egy, a szabad ég alatt álló test aranyos ragyogásában fejeződik ki, ne keverjük össze a csillámló arab arany háttér tendenciájával, amely a derengő belső terekben a figurák mögött lezárul.

[←162]

Home, egy XVIII. századi angol filozófus, egyik értekezésében, mely az angol parkokról szól, kijelenti, hogy a gótikus romok *az idő diadalát az erő felett,* a görög romok pedig a barbárságnak az ízlés fölött aratott győzelmét jelenítik meg. A romokkal szegélyezett Rajna szépségét csak akkoriban fedezték fel. Csak ettől kezdve lett a németek *történelmi* folyója.

[←163]

A régi festmények *utólagos elsötétülése* a mi szemünkben növeli azok értékét, bármennyire tiltakozik is ez ellen a műalkotást megítélő értelem. Ha a felhasznált olajfestékektől a képek véletlenül világosabbá váltak volna, akkor ezt úgy fogtuk volna fel, mint azok tönkremenetelét.

[←164]

A görög művészt csak oda kell állítanunk Rubens és Rabelais mellé.

[←165]

Egyik szeretője arról panaszkodott, hogy *qu'il puait comme une charogne* (úgy bűzlött, mint a dög). Egyébként, kivált a zenészek, sohasem a tisztaságukról voltak híresek.

[←166]

Polükleitosz ünnepélyes kánonjától Lüszipposz elegáns kánonjáig a szerkezet ugyanolyan fellazulása megy végbe, mint amilyet az oszloprend fejlődése mutat a dór szakasztól a korinthosziig. Az eukleidészi érzés oldódni kezd.

[←167]

Más tájakon, mint pl. az ókori Egyiptomban vagy Japánban – hogy elébe vágjunk egy különösen ostoba és lapos okfejtésnek – a meztelen férfi látványa sokkal mindennaposabb volt, mint mondjuk Athénban, de a mai japán műértő a meztelenség hangsúlyozott ábrázolását nevetségesnek és banálisnak érzi. Az akt előfordul – mint ahogy Ádám és Éva ábrázolásával már a bambergi dómon is felbukkan –, de csak mint tárgy, mely híján van bármiféle jelentős lehetőségnek.

[←168]

Kluge: „Deutsche Sprachgeschichte” (1920), 202. skk. o.

[←169]

A. Conze: „Die attischen Grabreliefs” (1893. skk. o.).

[←170]

Az „Apollón lürával” című alkotásban (München) Winckelmann és kora egy múzsát csodált és dicsért. Egy Pheidiasz iskolájából származó Athéné-fejről Bolognában még nem sokkal ezelőtt is azt tartották, hogy egy hadvezéré. Egy olyan fiziognomikus művészetben, mint amilyen a barokk, ilyen tévedések merőben lehetetlenek volnának.

[←171]

Homérosz arisztokratikus költészete – amely e tekintetben közeli rokonságot mutat Boccaccio udvari elbeszélőművészetével – mindenesetre már elindította e folyamatot. A szigorúan vallásos körök ezt az antikvitás egész története során istenkáromlásnak érezték (ezt támasztja alá a Homérosz költészetén átderengő, bálványok nélküli kultusz), ám sokkal nagyobb mértékben az összes olyan gondolkodó haragja, akik – mint Hérakleitosz és Platón – közel álltak a templomi hagyományhoz. Azt találjuk, hogy akár a legmagasztosabb szentségnek szabadon történő, késői, művészi feldolgozása nem idegen Rossini és Liszt teátrális katolicizmusától sem, s halkan bár, de jelentkezik Corellinél és Handelnél is, sőt 1564-ben csaknem az egyházi zene betiltásához vezetett.

[←172]

Még a barokk tájképek is fejlődésen mennek át, az összetett hátterektől kezdve meghatározott tájak portréjáig, melyek *lelkületét* viszik vászonra. A tájak saját *arculatot* kapnak.

[←173]

A hellenisztikus portréművészet úgy jellemezhető, mint ami ezzel ellentétes irányú utat futott be.

[←174]

A nyugati művészetnek a XIX. század közepe óta tartó hanyatlását semmi sem képes olyan egyértelműen megjeleníteni, mint az ostoba és tömeges aktfestészet; az akt tanulmányozásának s a motívum jelentőségének mélyebb értelme teljesen veszendőbe ment.

[←175]

. Rubens s az újabbak közül mindenekelőtt Böcklin és Feuerbach elbukik, Goya, Daumier, Németországban pedig elsősorban Oldach, Wasmann, Rayski s a XIX. század elejének számos más, csaknem elfeledett művésze pedig nyer ezen a próbán. Marées a legnagyobbak sorába lép.

[←176]

Ez – a német klasszikusokkal szólva – ugyanaz a „nemes egyszerűség és csendes nagyság”, amely Hildesheim, Gernrode, Paulinzella és Hersfeld román stílusú épületeit is oly antik hatásúvá teszi. Épp Paulinzella kolostorromjai sokat foglalnak magukba abból, amit később Brunelleschi palotaudvaraiban akart megvalósítani. Azt az alapérzést azonban, ami ezeket az épületeket kialakította, nem az antikvitásból örököltük, hanem mi vittük bele az antik létről formált elképzelésünkbe. A *végtelen* békesség, az Istenben való megnyugvás érzésének *tágassága,* amely az összes firenzei alkotást jellemzi – hacsak nem Verrocchio gótikus dacát fitogtatja – semmiképpen sem az athéni σωφροσύνη-vel áll rokonságban.

[←177]

Sohasem figyeltek fel arra, hogy a Michelangelo utáni szobrászok némelyike milyen triviális módon viszonyult a márványhoz. Ez csak akkor érezhető, ha összehasonlításképpen megnézzük azt, hogy a nagy zenészeket milyen mélyen bensőséges viszony fűzte kedvenc hangszerükhöz. A Tartini hegedűjéről szóló történetre emlékeztetek, amely a mester halálakor megpattant. Száz hasonló történet akad, melyek fausti ellenpéldái a Pügmalión-legendának. Legyen szabad az E. T. A. Hoffmann által kitalált figurára, Kreisler karmesterre emlékeztetni, aki egyenrangú alakként áll Faust, Werther és Don Juan mellett. Ahhoz, hogy megsejtsük szimbolikus súlyát és belső szükségszerűségét, elég, ha e figurát összehasonlítjuk a kortárs romantikusok által festett teátrális ábrázolásokkal; azokról a romantikus festőkről van szó, akiket a festészet eszméjéhez semmiféle viszony sem fűz. Egy festő *egyáltalában nem képes* megjeleníteni a fausti művészet sorsát – s ez az ítélet vonatkozik a XIX. századi művészregényekre is.

[←178]

A reneszánsz munkákban a végérvényesen befejezett jelleg elég gyakran fájdalmasan hat. A „végtelenség” hiányát érezni bennük. Nincs bennük semmiféle titok vagy felfedezés.

[←179]

Ezért bizonyult teljes lehetetlenségnek az, hogy a *plain airből* valódi vallásos festészet jöjjön létre. Az e festészet mélyén meghúzódó világérzés oly mértékben vallástalan s csak egy „észvallásnak” megfelelő, hogy a számos tisztességes szándékot hordozó kísérlet mindegyike az üresség és a hamisság hatását kelti (Uhde, Puvis de Chavannes). Már egyetlen *plein air* kép is azonnal elvilágiasítja a templombelsőt, s azt kiállítási teremmé degradálja.

[←180]

Az ösnyelvek semmiféle alapot nem nyújtanak elvont gondolatmenetek számára. Valamennyi kultúra hajnalán végbemegy viszont a meglevő hangtest belső átalakulása, amely e hangtestet képessé teszi a kultúrfejlődés legmagasabb rendű szimbolikus feladatainak elvégzésére. így formálódik meg – *a román stílussal egy időben* – a frank korszak germán nyelveiből a német és az angol, a hajdani római provinciákon beszélt *lingua rusticából* pedig a francia, az olasz és a spanyol; e nyelvek, bármilyen különböző is eredetük, *azonos* metafizikai tartalmat hordoznak.

[←181]

De Boer: „Gesch. d. Philos, im Islam” (1901), 93. és 108. o.

[←182]

Windelband: „Gesch. d. neueren Philos.” (1919) I, 208. o., valamint Hinneberg: „Kultur der Gegenwart” I, V (1913), 484. o.

[←183]

Éppen ezért, ha jelen könyvben az idő, az irány és a sors elsőbbséget élvez a térrel s az oksággal szemben, ez nem az értelem bizonyítékainak köszönhető, melyek kialakították a meggyőződést, hanem – egészen tudattalanul – az életérzés tendenciáinak, melyek bizonyítékokat *vívtak ki önmaguknak.* A filozófiai gondolatok megszületésének nincs más módja.

[←184]

. „Az Ember Fia” a *Barnása* félrevezető fordítása; nem a fiúviszony szolgál itt alapul, hanem az emberiség síkjában való személytelen feloldódás.

[←185]

έθέλω és βούλομαι azt jelentik, hogy szándékozni, kívánni valamit, hajlandónak lenni valamire; a βουλή *tanácsot, tervet* jelent; az ετέλω-nak egyáltalán nincs is főnévi származéka. A *voluntas* egyáltalán nem pszichológiai fogalom, hanem – a hamisítatlan római tényérzék értelmében – éppúgy a gyakorlati, külső, látható adottság, valamely egyedi emberi lét *lendületének* a megnevezésére szolgál, mint a *potestas* és a *virtus*. Ebben az esetben mi az „energia" idegen szavát használjuk. Napóleon „akarata" és Napóleon energiája; ez két egymástól olyannyira különböző dolog, mint mondjuk a röpítőerő és a súly. A kifelé irányuló intelligenciát – ami a rómait mint civilizált embert a görög kultúrembertől megkülönbözteti – ne keverjük össze azzal, amit itt akaratnak nevezünk! Caesar *nem* napóleoni értelemben vett akaratember. Jellemző a római jog nyelvhasználata, ami – ellentétben a költészetei – sokkal hívebben adja vissza a római lélek alapérzését. A szándékot itt *animumak (animus occidencli)* nevezik, azt a kívánságot, ami valami büntetendőre irányul, *dolusnak,* az akarattalan jogsértéssel *(culpa)* ellentétben. A *voluntas* mint technikai kifejezés egyáltalában nem fordul elő.

[←186]

A kínai lélek „vándorol a világban”; ez a kelet-ázsiai piktorikus perspektíva értelme; e perspektíva konvergenciapontja a *kép közepén* s nem annak mélyén helyezkedik el. A dolgokat az „én” a perspektíva révén hajtja uralma alá – melyeket így elrendezve koncipiál; a perspektivikus háttér antik tagadása ennélfogva az „akarat”, a világ fölötti uralmi igény hiányát is jelenti. A kínai perspektívából éppúgy hiányzik az irányenergia, mint a kínai technikából (II. kötet, 718. o. megj.), s – ellentétben a mélység felé irányuló erőteljes törekvéssel, amely jellemzője a *mi* tájképfestészetünknek – ezért szeretnék a kelet-ázsiaiak ίαο-perspektívájáról beszélni, mellyel egy, a képen ható, félreérthetetlen *világérzésre* utalok.

[←187]

Magától értetődő, hogy ez alól az ateizmus sem képez kivételt. Ha a materialista vagy darwinista a „természetről” beszél, amely valamit célszerűen rendez el, szelektál, valamit létrehoz vagy megsemmisít, akkor − szemben a XVIII. századi deizmussal – csak egy szót változtat meg, a világérzést viszont változatlanul megőrzi.

[←188]

Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a nagy szerepet, amit a tudós jezsuiták játszottak az elméleti fizika fejlődésében. Boskovic atya volt az első, aki Newtont túlhaladva megalkotta a központi erők rendszerét (1759). Istennek a tiszta térrel való azonosítása a jezsuitizmusban még jobban érezhető, mint a Port Royal janzenistáinak körében, kikhez a matematikus Descartes és Pascal is közel álltak.

[←189]

Luther a gyakorlati tevékenységet – azt, amit Goethe „napi követelménynek” nevezett – állította a morál középpontjába, s ez az egyik leglényegesebb oka annak a hatásnak, amit épp a mélyebb jellemekre gyakorolt a protestantizmus. A „kegyes cselekedet”, melyből hiányzik az itt megadott értelemben használt irányenergia, mindenképp háttérbe szorul. Nagyra értékelésében – éppúgy, mint a reneszánszban – érződik a *délies* érzés maradványa. E ponton bukkanunk rá ama növekvő megvetés mély etikai okára, amely ettől kezdve a monaszticizmussal szemben megnyilvánul. A gótika korában a szerzetesi élet vállalása a gondról, a cselekvésről, az *akaratról* való lemondást jelentette, s mint ilyen, a legmagasabb erkölcsi rangú aktusnak számított. Az elképzelhető legnagyobb áldozatot, az *élet* feláldozását jelentette. A barokk időszakban már maguk a katolikusok sem éreztek így. S a kolostorok – immáron nem mint a lemondás, hanem mint a tétlen élvezet helyszínei – a felvilágosodás szellemének estek áldozatául.

[←190]

A πρόσωπον a régebbi görögben „arc”-ot jelent, később, Athénban pedig maszkot. A szót „személy” jelentésben Arisztotelész még nem ismerte. Csak *a persona* jogi kifejezése – ami eredetileg (az etruszkból származva) a színházi maszkot jelentette – ruházta fel a császárkorban a görög πρόσωπον-t is a pregnáns római értelemmel. Vö. R. Hirzel: „Die Person” (1914), 40. skk. o.

[←191]

. Creizenach: „Gesch. d. neueren Dramas” II (1918), 346. sk. o.

[←192]

Ez megfelel annak a jelentésváltozásnak, amin a *pathos,* illetve *passió* antik szavai mentek át. Az utóbbit – az első mintájára – csak a császárkorban alkották meg, s eredeti értelmében Krisztus passiójára, szenvedéstörténetére vonatkozott. A jelentésérzés hirtelen megváltozása a korai gótikus időszakban ment végbe, mégpedig a ferences rend lelki vezetőinek, illetve Joachim de Floris tanítványainak nyelvhasználatában. A *passió* – mint a lelki megkönnyebbülés után törekvő mély felindultság kifejezése – végül a lelki dinamika mint olyan megnevezésére szolgált, s Zesen a *passiói* – az akaraterő és irányenergia e jelentésében – mint „szenvedélyt" 1647-ben ültette át a német nyelvbe.

[←193]

Az eleusziszi misztériumok nem tartalmaztak semmiféle titkot. Azt, hogy mi történik bennük, mindenki tudta. A hívőkben viszont titokzatos megrázkódtatást idéztek elő, s amikor szent formáit a templomon kívül kezdték utánozni, azt „árulás”-nak, azaz megszentségtelenítésnek tekintették. Az alábbiakhoz vö. A. Dieterich: „Kl. Sehr.” (1911), 414. skk. o.

[←194]

A szatírok bakkecskék voltak; Szilénosz mint előtáncos lófarkat viselt; ám meglehet, hogy Arisztophanész madarai, békái és darazsai még más álöltözetekre is utalnak.

[←195]

Ez ugyanabban az időben történt, amikor Polükleitosz személyében a szobrászat diadalmaskodott a freskófestészet fölött.

[←196]

A három nagy tragédiaíró által elképzelt színpadkép talán Aigina, Olümpia és a Parthenon oromzatának stílustörténeti sorrendjével hasonlítható össze.

[←197]

Újfent hangsúlyozzuk: Zeuxisz és Apollodórosz hellenisztikus kori „árnyékfestészete” az egyedi testeket modellálja, úgy, ahogyan azok plasztikus hatást gyakorolnak a szemre. Egészen távol állt tőlük az, hogy az árnyékkal mint a megvilágított tér ábrázolásával bánjanak. A test „árnyékol” ugyan, *de nem vet árnyékot.*

[←198]

A szocialisták nagy tömege rögtön megszűnne szocialistának lenni, ha csak nagyjából képes lenne megérteni annak a kilenc vagy tíz embernek a szocializmusát, akik napjainkban annak legmesszebbmenő történelmi következményeit is belátják.

[←199]

Növekvő erősségű távcsöveknél azt tapasztaljuk, hogy az újonnan megjelenő csillagok száma a kép peremén hirtelen csökken.

[←200]

A nagy számok részegítő hatása olyan jellemző élmény, amit csak a nyugati ember ismer. A jelenkori civilizációban épp ez a szimbólum – a roppant számok, a végtelenül nagy és végtelenül kicsiny mérések, a rekordok és a statisztikák iránti szenvedély – játszik rendkívüli szerepet.

[←201]

A vitorlázás a Kr. előtti II. évezredben Izlandtól és az Északi-tengertől – a Finisterre-fokon át – a Kanári-szigetekig és Nyugat-Afrikáig terjedt; ennek emlékét őrzik a görögök Atlantisról szóló mondái. Úgy tűnik, hogy e közlekedés középpontja a Tartesszosz Birodalom lehetett, a Guadalquivir torkolatánál. Vö. Leo Frobenius: „Das unbekannte Afrika”, 139. o. Ezzel valamilyen kapcsolatban kellett állniuk a „tengeri népeknek”; viking rajok ezek, melyek egy északról dél felé tartó hosszú szárazföldi vándorlás után a Fekete-vagy az Égei-tengeren újból hajókat ácsoltak, és II. Ramszesz (1292-1225) .órától támadásokat intéztek Egyiptom ellen. Az egyiptomi reliefeken ábrázolt hajótípusaik teljesen különböznek az otthoni és a föníciai típusoktól, s talán azokkal mutatnak rokonságot, melyekkel Caesar találkozott a bretagne-i véneteknél. A későbbiek során a varégok szolgálnak példával az ilyen előrenyomulásokra Oroszországban és Konstantinápolynál. Várható, hogy rövidesen több ismeretünk lesz ezekről a migrációs áramlatokról.

[←202]

Vagyis a szinkretisztikus kultuszok követői.

[←203]

E helyen kizárólag a tudatos, vallási-filozófiai morálról lesz szó, melyet megismerünk, tanítunk és követünk, nem pedig az élet, a „szokás” faji *taktusáról,* amely tudattalanul lakozik bennünk. Az előbbi az erény és a bűn, a jó és a rossz *szellemi* fogalmai körül mozog, az utóbbi pedig *a vér* eszményei körül; ilyen a becsület, a hűség, a bátorság, valamint a *taktusérzék* döntése arról, hogy mi az, ami kiváló, illetve közönséges.

[←204]

Korábban már utaltunk arra, hogy az antik nyelvekből hiányoznak az „akarat” és a „tér” szavak pregnáns megfelelői, s szót ejtettünk arról is, hogy ennek milyen mély jelentősége van; ezek után nem feltűnő, hogy a „tett” és a „tevékenység” közötti különbség sem a görögben, sem pedig a latinban nem adható vissza pontosan.

[←205]

„Akinek van füle, hallja” – ebben a megfogalmazásban nincs sem miféle hatalmi igény. A nyugati egyház *nem* így fogta fel küldetését. Jézus, Zarathusztra, Máni, Mohamed, a neoplatonikusok s az összes mellettük létező mágikus vallás „jó hír”-e nem egyéb, mint titokzatos jótétemény, amely *felmutat* valamit, de nem kényszerít. A korai kereszténység, miután belépett az antik világba, pusztán a késői s hasonlóképp rég mágikussá vált sztoa misszióját utánozta. Pál apostolt erőszakosnak találhatjuk ugyan, s a sztoikus vándorprédikátorok – miként ezt a korabeli irodalom bizonyítja – ilyenek is voltak; *parancsoló módon* azonban nem lépnek fel. Ezt kiegészíthetjük egy távoli példával, s a mágikus stílust követő orvosokat – akik titokzatos árkánumjaikat dicsérik – szembeállíthatjuk a nyugatiakkal, akik *látni akarják,* hogy tudásukat *törvényi kényszer támasztja alá* (kötelező védőoltás, hatósági húsellenőrzés stb.).

[←206]

Az első az ateista szánkhja rendszeren, a második – Szókratész közvetítésével – a szofistákon, a harmadik pedig az angol szenzualizmuson alapul.

[←207]

A buddhista életszemléletből – amely semmiféle istent vagy metafizikát nem ismer el – csak évszázadok múltán keletkezett egy fellahvallás, miután az visszanyúlt a már rég megmerevedett brahmanista teológiához s ezen túlmenően a legősibb népi kultuszokhoz. Vö. II. kötet, 434. és 442. o.

[←208]

Magától értetődő, hogy mindegyik kultúrának megvan a maga saját materializmusa, melyet minden részletében a világérzés egésze előfeltételez.

[←209]

Először is azt kellene leszögezni, hogy melyik kereszténységről van szó; az egyházatyákéról vagy pedig a keresztes hadjáratokéról-e, mivel ez két különböző vallás ugyanabban a dogmatikus-kultikus köntösben. A kifinomult pszichológiai érzék hiányzik abból a közkedvelt összehasonlításból is, amely a mai szocializmust és az őskereszténységet állítja párhuzamba.

[←210]

Figyeljünk fel arra, hogy milyen feltűnő a hasonlóság számos római fejábrázolás, illetve az amerikai stílusú, mai tényemberek feje között; ugyanilyen hasonlóság figyelhető meg – bár nem ennyire egyértelműen -e római fejábrázolások és az egyiptomi Újbirodalom némely portréfeje között.

[←211]

P. Wendland: „Die hellenist.-röm. Kultur” (1912), 75. skk. o.

[←212]

Az alábbiakhoz vö. „Preussentum und Sozialismus”, 22. skk. o. 566

[←213]

Meglehet, hogy Hérakleitosznak – aki egyébként az epheszoszi templom egyik papi családjából származott – a különös stílusa azt a formát példázza, melynek révén az ősi orphikus bölcsességet szóban hagyományozták át.

[←214]

Ez a késői kor *skolasztikus* oldala; a misztikus oldal, melytől Püthagorasz és Leibniz sem állt távol, Platónban és Goethében éri el csúcspontját, s Goethétől – a romantikusokon át – Hegel és Nietzsche alakjában folytatódik, miközben a feladatát teljesítő skolasztika Kant – és Arisztotelész – után szaktudományos jellegű katedrafilozófiává alacsonyodik.

[←215]

„Neue Paralipomena”, 656. §.

[←216]

Az a modern gondolat is fellelhető nála (II. kötet, 30. fejezet), hogy a tudattalan, ösztönszerű életaktusok tökéleteset hoznak létre, míg az intellektus csak kontár teljesítményekre képes.

[←217]

Az „Ember és felsőbbrendű ember”-ben.

[←218]

„A nemi szerelem metafizikájáról” című fejezetben (II, 44) teljes terjedelmében megelőlegeződik az a gondolat, hogy a természetes kiválogatódás eszköz a fajfenntartáshoz.

[←219]

Lenard: „Relativitätsprinzip, Äther, Gravitation” (1920), 20. skk. o.

[←220]

Mondjuk a termodinamika második főtételében, Boltzmann megfogalmazásában: „Egy állapot valószínűségének logaritmusa arányban áll ezen állapot entrópiájával.” E megfogalmazásban minden egyes szó egy teljes s csak *átérezhető,* ám le nem írható természetszemléletet foglal magában.

[←221]

E. Wiedemann: „Über die Naturwiss. bei den Arabern” (1890); F. Strunz: „Gesch. der Naturwiss. im Mittelalter” (1910), 58. sk. o.

[←222]

P. Duhem: „Etudes sur Léonard de Vinci”, 3. Reihe (1913).

[←223]

M. Berthelot: „Die Chemie im Altertum und Mittelalter” (1909), 64. skk. o.

[←224]

A fémek számára a „higany” a szubsztanciális jelleg (fényesség, alakíthatóság, olvadékonyság), a „kén” pedig a járulékos hozzáadódások (mint pl. az égés és az átalakulás) elvét foglalja magában; vö. Strunz: „Gesch. der Naturwiss. im Mittelalter” (1910), 73. skk. o.

[←225]

Ezek a föld, a víz és a levegő. Az antik látásmód számára, negyedikként, a tűz is idetartozik. Ez ugyanis a létező legerősebb optikai benyomás, s ezért az antik szellem számára semmiféle kétséget nem hagy annak testiségét illetően.

[←226]

A gótika évszázadai alatt a kémia alkotó jelentősége – a spanyol dominikánus Arnaldo de Villanova (tl311) munkássága ellenére is – a nullával egyenlő, ha azt a matematikai-fizikai kutatással hasonlítjuk össze.

[←227]

Miután már Helmholtz is megpróbálkozott azzal, hogy az elektrolízis jelenségeit az elektromosság atomisztikus szerkezetének feltételezésével magyarázza meg.

[←228]

M. Born: „Aufbau der Materie” (1920), 27. o.

[←229]

J. Goldziher: „Die islam, und jüd. Philosophie" („Kultur der Gegenwart" I, V, 1913), 306. sk. o.

[←230]

S megállapítható, hogy az a töretlen hit, mellyel pl. Haeckel viseltetett az „atom”, „anyag”, „energia” szavak iránt, lényegében nem különbözik a Neander-völgyi ember fetisizmusától.

[←231]

A primitív és a magaskultúrák korszakairól vö. II. kötet, 51. skk. o.

[←232]

E. Mogk: „German Mythol.” („Grund. d. germ. Philol.” III. [1900]), 340. o.

[←233]

Wissowa: „Religion und Kultus der Römer” (1912), 38. o.

[←234]

Az uralkodó kultuszát Egyiptomban csak Ptolemaiosz Philadelphosz vezette be. A fáraók imádásának egészen más jelentése volt.

[←235]

Wissowa: „Religion und Kultus der Römer” (1912), 98. skk. o.

[←236]

A cím szimbolikus jelentését s a személy fogalmával és eszméjével való kapcsolatát e ponton nem fejthetjük ki. Legyen szabad mindössze arra felhívni a figyelmet, hogy valamennyi kultúra közül az antik az egyetlen, amely sohasem ismerte a címeket. Ezek ugyanis ellentmondtak volna megnevezéseik szigorúan szomatikus jellegének. A tulajdonneveken és a csúfneveken kívül csak a ténylegesen működő hivatalok technikai nevei léteztek. Az „Augustus" azonnal tulajdonnévvé válik, a „Caesar" pedig igen rövid időn belül hivatali megnevezéssé. A mágikus érzés előtérbe nyomulása abban követhető nyomon, ahogyan a késő római hivatalnoki kar körében olyan udvarias fordulatok, mint *vir clarissimus,* szilárd és állandóan használt *titulusokká* válnak, melyek adhatók és visszavonhatok. Ugyanígy az idegen és régebbi istenek nevei most úgy jelennek meg, mint az elismert istenség címei. Az „Üdvözítő" (Aszklépiosz) és „Jó Pásztor" (Orpheusz) Krisztus címei. Sőt az antik időkben még a római istenségek csúfnevei is fokozatosan önálló istenekké lettek

[←237]

Diagorasz, akit „istentelen” írásai miatt Athénban halálra ítéltek, mély vallásos áhítattól áthatott dithüramboszokat hagyott hátra. Vagy olvassuk el e szempont alapján Hebbel naplóit s Eliséhez írott leveleit. „Nem hitt Istenben”, de imádkozott.

[←238]

„Optiká”-jának (1706) híres befejezésében – amelynek hatása roppant nagy volt, s egészen új teológiai kérdésfelvetések kiindulópontjává vált – a mechanikus okok körét elhatárolja az isteni első októl, melynek érzékszerve maga a végtelen tér kellene hogy legyen.

[←239]

Miként korábban kimutattuk, a nyugati nyelvhasználat először azzal helyezte előtérbe gondolkodásunk dinamikus szerkezetét, hogy *feci* helyett *ego habeo factumot* mondott; attól kezdve mindazt, ami csak történik, egyre határozottabb módon dinamikus fordulatokkal fejezünk ki. Azt mondjuk, hogy „az ipar” felvevőpiacokat nyitott meg, s hogy „a racionalizmus” jutott hatalomra. Egyetlen antik nyelv sem enged meg ilyen kifejezéseket. Egyetlen görög sem beszélt volna a sztoikusok helyett a „sztoicizmusról”. E tekintetben az antik és a nyugati költészet képei között úgyszintén lényeges a különbség.

[←240]

M. Planck: „Die Entstehung und bisherige Entwicklung der Quantentheorie” (1920), 17. és 25. o.

[←241]

Melyek gyakorta ahhoz az elképzeléshez vezettek, hogy – úgymond – immáron bebizonyították az atomok „valóságos létezését” – nem más ez, mint különös visszaesés az előző évszázad materializmusába.

[←242]

Valójában az elemek élettartamának elképzelése hívta életre a 3,85 napos felezési idő fogalmát (K. Fajans: „Radioaktivität”, 1919, 12. o.).

[←243]

A racionális számok „halmaza” megszámlálható, a valós számoké nem. A komplex számok halmaza kétdimenziós; ebből következik az „n” dimenziós halmazok fogalma, amely a geometria területeit is beemeli a halmazelméletbe.