

tetthez hasonlóan egy új barbarizmus jelévé válik.

A TÖMEG ÉS HATALOM korunk leviatánjának diagnózisa. Mégis újra kérdezzük, hogy a nevek ártatlanságának elvesztésével, dolog és szó eredendő szeretetlени viszonyának elsedésével vajon nem tűnik-e el a „szépirodalom” lehetősége is? Az a homérosi szót szó-lás, amelyik több ezer év távolából is mindig újra megalapozza az elbeszélést? Vajon nem szükségyszerű következménye-e a TÖMEG ÉS HATALOM-nak az erről való orphikus-vegetáriánus lemondás? Maradnak tehát a naplók, az önéletrajzi feljegyzések – egy túlélés dokumentumai. Vajon nem önmagára gondolva mondta-e Canetti Kaskáról, hogy oly közel került egyes hőseihez, például A PER Josef K.-jához, hogy a sorsuk is közössé vált? Mindkettőnek viselnie kellett egy abszurd, sorszerű ítéletet, hiszen mindkettőt hatalmába kerítette a szorongás és a közönyösség emberfölötti mértéke. Talán Canettivel is valami hasonló történt: fölemésztette saját gondolatkonstrukciója. Ahogyan a buddhista Bhri-gut idézte: milyen étet az ember életében eszik, ugyanaz fogja egyszer őt magát is föl-emészteni.

Kocziszky Éva

A MŰVÉSZET BÖLCSELETÉTŐL AZ ÉLET ESZTÉTIKÁJÁIG – S VISSZA

Georg Simmel: *Valence, Firenze, Róma*
Művészetelméleti trászok
Válogatta és fordította Berényi Gábor
Atlantisz–Medvetánc (Világúvás), 1990.
164 oldal, 112 Ft

Georg Simmel: *A kacérság lélektana*
Válogatta és fordította Berényi Gábor
Atlantisz–Medvetánc (Veszedelemes viszonyok),
1990. 131 oldal, 130 Ft

Ha a szépség és a szellemes intellektus poli-
tikamentes párhívei a kezükbe veszik Sim-
mel két könyvét, lelkükben rögtön rokon-

szenv szövődik. Örömük kezdetben a szerző
nével garantált és küllemében is érvénye-
sülő könyvészeti értéknek, a magyar nyelvre
nagy szakmai és műgonddal átültetett művé-
szet- és életfilozófiai tradíciónak szól. Olvasás
közben és annak végeztével már a gondolati
áramlás vibrációinak és a szellemi (ön)élvezet
reflexiójának is – mintegy megerősítve az ok-
kal fölcsigázott várakozásokat.

Georg Simmel (1858–1918) ismeretelmé-
letének alapelvei a neokantianizmushoz kö-
tik, világszemléletének iniciatívái az úgyneve-
zett „életfilozófiához”. A MODERN KULTÚRA
KONFLIKTUSA-ról tartott előadásában föl-vá-
zolta, hogy a kultúra minden nagy korszaká-
nak megmutathatók a központi filozófiai fo-
galmi. A görög klasszikában a *lét(ezés)*, a ke-
resztény középkorban az *Isten*, a reneszánsz
óta a *természet*, a XIX. században a *társadalom*
és végül a XX. század fordulóján az *élet* ez a
centrális princípium. Ámde Simmel úgy
„neokantianus” (pályakezdése idején) és úgy
„életfilozófus” (munkássága javakorában),
hogy rendszerszemléletét mindkettőnek el-
utasítja. Olyannyira, hogy éppenséggel ez
lesz az egyik *differentia specifica*, amely őt uni-
kálissá és „szigetszerűvé” teszi. Cohen és
Windelband éppúgy rendszeralkotó, rend-
szerezésre törekvő filozófus, mint az ósáta
Kant; Dilthey, Bergson és Croce úgyszintén,
miként a kiindulópontot jelentő schopen-
haueri mű. Simmel tehát szintézist képvisel,
és ugyanakkor a német egzisztencializmus
egyik forrását. Csakhogy Heidegger azért
tudja majd radikálisan megújítva folytatni a
Nietzsche–Bergson–Simmel vonalat, mert
csupán „felerészben” láplálkzik ebből: filo-
zófájának másik fő motíválója Husserl.

Simmel ugyanakkor a *filozófiai esszé* szép-
ségesen nehéz műfaji hagyományaihoz is
kapcsolódik. Az életfilozófián belül erre
olyan példák ismeretesek, mint Nietzsche
(Simmel előtt), a nagy spanyolok: Unamuno
(részint Simmel kortársaként) és Ortega y
Gasset (Simmel követően). Az *esszé*, amely köz-
ismerten kísérletet jelent, a *filasz szellemi kaland-
jának adekvát műfaja*. A rendszeralkotó óvatos
– az esszéista merész: legalábbis kíváncsiságá-
ban. A kaland itt váltakozó súlypontú kultú-
ra- és életélmény. A médium kereséseként
ugyan a külvilágban is, de sokkalta inkább a
belső végtelenségben. (Innen az érzékenység

– a joggal emlegetett „szenzibilitás” – az önismeret és a befogadás kifürkészhetetlen és kimeríthetetlen problémái iránt.) Elnézést a prófán metaforáért, de ez a kaland ilyenformán valamiféle szellemi száunára emlékeztet. A szellemi kaland a par excellence rejtélyeset, a talányosat, a kétértelműt keresi. (Már az sem mindig egyértelmű, hogy a kaland ke-restetik-e az esszéírás kedvéért, vagy az esszé íródik-e a kaland okán...) A századfordulón valóságos szellemi mozgalom jegescedik ki az „élmény” és a „megélni” szavak jegyében. Nietzsche, Bergson, a Stefan George-kör fémjelzik ezt a szellemtörténeti jelenséget; és – Hans-Georg Gadamer szavaival – „nem utolsósorban az a szeszmagrűszerű érzékenység, mellyel Georg Simmel filozofálása reagált ezekre a folyamatokra”. Simmel nemcsak értelmezi (miként elődje, Dilthey), hanem éli is az élményt és a kalandot. Mindenekelőtt legvegyüszűbb formájában: a kultúra és a művészet történetének birodalmában. S ha ez így túl általánosan hangzik, akkor világhírű képtárakban, olasz műemlékvárosokban, feroszként világhíró nagy kortársak műhelyében. (A Rodinhez zarándokolók sora nem merül ki Verhaeren-nel, Rilkével, Zweiggel és Bergsonnal: Simmel 1905-ben két ízben is meglátogatta. Találkozott Ibsennel is; a fiatal Lukács ebben is követi példáját.) Az élményeket nyújtó kalandok Simmel életében nem epizódok, hiszen – bár megszakítják a dolgok és egy rendszerfelépítés menetét – belső kapcsolatban állnak egymással. Nem kizárólag egyik kalandja médiumára, hanem önnönmagára is érvényes ez a mondat: „*Velenceinek a kaland két-értelmű szépsége jutott, a kalandé, amely miní a le-szakított virág a tengeren, gyökértelenül úszik az életben.*” (Velence híres építményei egymáshoz idomulnak, de sem a vízhez, sem az úgynevezett terra ferma-hoz nem tartoznak.) Innen van, hogy a rendszeralkotó filozófusokkal szemben Simmel „*minden mellékmondata új fényt vet a dologra, s az asszociációk egész sorát kelbi, de az egész mégsem domborodik ki teljesen, a részekből nem alakul ki rendszer, minden rász-melés csak kaland marad a gondolkodás nagy vándorútján, s elhagyottan magában áll.*” (Mannheim Károly: GEORG SIMMEL MINT FILOZÓFUS, 1918.)

A simmeli esszé a megismerés sajátos dokumentuma. Egyfelől a világ gondolati bir-

tokbavétele, másfelől egy megismerő szubjektum öntudatosodása is. Egy város, egy portré vagy egy táj mind-mind médium az ismeretelmélet sokoldalú teoretikusa számára. Rómárólól medítálván döbben rá arra, hogy „*a megismerésnek az a lényeges, hogy az érzékek lörödékes és elszigetelt érzékelésből értelmesen összefüggő világképet formáljon.*” Az arc esztétikai jelentőségét is csak úgy tudja megragadni, hogy az általánosítás legmagasabb szintjéről indít: „*A szellem igazi teljesítményének azt tarthatjuk, hogy a világ sokféle elemét önmagában egységgé formálja...*” Es végül a látat is az ismeretelméleti aktus emeli a természeti jelenségek szintje fölé. A természet és a társadalom, az ember által csak kevésbé alakított és a civilizált világ milliárdnyi jelensége mind szétfolyik, extenzív szétterjed – s mindebbe az esztétikai tudat, a képzett szem visz összefogottságot (ami egyben megkülönbözteti őt a természetimádótól, a tudóstól, a gazdálkodótól és a stratégától). Az ember, lelkének eredendő kettősségét kivétű a világba, ott – koronként változó hangsúllyal és jelleggel – objektíválja; s amikor „*a meghasadt világba úmél beleillesztjük saját létünket*”, akkor mindezt tudatosítjuk és interpretáljuk (MICHELANGELO). Ebben az értelemben van elvi jelentősége Simmel eredeti és érzékeny látásmódjának, amely sok újat kutat fel, és sokféle régít helyez új megvilágításba. Simmelnél kiderül, hogy a dolgoknak Próteusz-arca van; s nemcsak az összefüggések determinálják a dolgokat, hanem azok is teremtenek viszonylatokat. Ugyanebben az értelemben értendő és értékelendő Simmel többeknél emlegetett szellemessége is. Ez ugyanis „*egy még fellátatlan filozófiai tényállás villámgyors megragadását és frappáns, pregnáns megfogalmazását jelentí; a mindennapi élet legapróbb, legjelenségtelenebb jelenségeinek olyannyira sub specie philosophic vald szemléletét, hogy azok áttetszővé válnak, és áttetszőségük mögött láthatóvá lesz a filozófiai jelentés valamelyik örök formaösszefüggése.*” (Lukács György: GEORG SIMMEL.) A világkép meghatározza a módszert, a módszer meg a stílust – csakhogy az igazi stílus belső forma, az ember lényegéből fakadó. Így a stíluselvek a világkép részei, s a folyamat végére „csak” a stílus külső jegyei maradnak. Ezen az alapon kell közelítenünk Simmel „szellemességéhez” is.

A simmeli megismerés alapvetően a történeti megismerés dmszava alá tartozik; amely a jelenhez csak a múlt biztonságát nyújtó közvetítésével, a múlthoz pedig a jelenvaló élményvilágának szűrőjén keresztül jut el. Nem véletlenül írja A TÖRTÉNETFILOZÓFIA PROBLÉMÁI-ban, hogy a történeti megismerés „nem pusztán reprodukció, hanem szellemi aktivitás, amely anyagából... olyasvalamit csinál, ami magában még nem az”. Mint ahogyan művészetfilozófiai alapelv számára az is, hogy „a jelen csak a múltból értjük meg, a múltat viszont csak a tapasztalt jelenből értelmezhetjük” (REMBRANDT). Ez így és önmagában akár a hegelimarkxi tradíciók folytatásának is beillene. Csakhogy a kulcskérdés a „tapasztalt jelen” konkrét mibenlétének értelmezése. Simmel a zenében (Debussy és Mahler népzaserűségének kora ez) mint par excellence mozgalmos művészetben és a test mozgalmasságát előtérbe állító rodini plasztikában találja meg az esztétikai paradigmát. Úgy, hogy ez a „mozgalmasság” egyrészt a lelkünkben van (különösen a zenére igaz ez) másrészt a lélek kivetülése (felvetését már a MICHELANGELO-esszéiben láthatjuk, adekvát inkarnációja a szobrászat tehát). A lélek maga a mozgalmasság, mert „seppfolyás elemében eltűnik minden szubsztancia, s amelynek formái csak mozgásformák” (RODIN). A modernség lényege ekképpen a pszichologizmus, „a világnak belső reakcióink szerint való álléle és felfogása”. A világ, 2222 a tapasztalt jelen, átfordul, és azonos lesz a belső világgal. A jelen elvesztü határozott térbeliségét, a múlt pedig a maga sajátos időbeliségét; s egyformán a lélek szabadon mozgó élményanyagává válnak. Simmel Rómát (indirekte még inkább önmagát mint művészetfilozófust) jellemezvén írja, hogy „jelené válik a múlt; de fordítva is, a jelen válik olyan álomszerűvé, szubjektív és felettü s nyugalmassá, mintha múlt volna”. A klasszikus romantika bírálatot vált ki ellenseleiből, mert elvezet a jelenből, melankolikussá és rezignálttá tesz (holott inkább csak művészi és filozófiai formát ad neki); de történeti – bár viszonylagos – érdeme, hogy mégiscsak ébren tartja a jelen és a múlt közötti feszültséget. Simmel, a posztromantikuss szecesszió gyermeke, úgy haladja meg a romanükát, hogy még ezt a maradék és igen korlátozott radikalizmusát is desztüllálja belöle. Felfogását jól érzékeltö

párhuzama szerint „a múlt éppügy sajátunk, mint a természet, amely szintén mindig jelenvaló” (FIRENZE). Simmel múltba fordul szellemi világa ezoterikus és álomszerű csodaország. Simmel – az apja szamarát keresö bibliai Saulhoz hasonlatosan – elment megkeresni a múltat, s megtalálta (helyette? mellette?) a jelent. „A jelenben él teljesen – írja róla Mannheim –, s annak minden mély áramlata rokon vele a művészetben, irodalomban, esztétikában, politikában a jelen forrongásait együtt éli, s azon keresztül válik értelmessé számára a múlt, s nem kell erőlködnie, hogy a korát megértse, mint a többi német filozófusnak.”

A múlt áttünése a jelenbe és értelmezésének sokféle variációja csak úgy lehetséges, hogy mint egykori Egész széttöredezik, kontinuitásának eredeti (ve eltűnik. Minden esztétikai (vagy esztétikailag is szemléhető) objektum, jelenség önmagában megálló individualitássá válik. Ortégának az a nézete, hogy „a műalkotás valóságoktól körünyaldosott, képzeletbeli sziget”, valójában Simmelnél jelenik meg először. A simmeli „szigetzszerűség” (Inselhaftigkeit) kiemelkedés egy szorosan determinált fejlődésvonalból, de – egyszersmind – ez a kiemelkedés egy magasabb szinten összekapcsolódás is: a magaskultúra meghatározó értékeinek (gondoljunk a többször emlegetett Michelangelo–Rembrandt–Rodin láncolatra) konünuitása. A simmeli tradíciókép: hegycsúcsok panorámája – völgyek, söt dombok nélkül. (Simmel részéről provokatív színezetű, de következetes gesztus volt, amikor állítólag nem volt hajlandó megtekinteni egy Sebastiano del Piombo-festményt.) Az életfilozófius számára csak a kivételes művészi nagyság a paradigma, mert ök azok, akik „mindenkü saját lényegének irányában emelnek túl önmagán” (RÓMA). (Nietzsche sem írt Bizetről, csak Wagneréről; Ortega Velázquezzról és Goyáról értekezett, s nem Murillóról; Sartre Tintorettről, Jaspers Van Goghról stb.) Minél következetesebben szüküti le Simmel vizsgálódását az individualitásokra, annál inkább egy individualitáshoz: önmagához jut el. Egy emberhez, aki talán művész szerzett volna lenni öntudatlanul (gondoljunk párhuzamként tanítványának, Lukácsnak irodalmi kísérleteire!); ám a művészetfilozófia esszéistája lett belöle elsősorban. Éppen ez különbözteti meg radikálisan a történeesztől, aki vissza-

megy, visszaköltözik a múltba, míg Simmel a régmúlt korok individualitásait – művészeket vagy műemlékek városait – idézi meg magához. A művészettörténész esetében, aki lényegét tekintve a múlt kritikusa, szükségszerű, hogy szisztematikus és objektíve analitikus gondolkodó. A történész a nézőtérben ül, az esszéista viszont színlész, aki végső soron önmagát teszi meg (ügyesen maszkírozva és nagy beleéléssel) írásának hősevé. Ez azonban csak még jobban kiemeli, hogy Simmel a történelemben a kultúra „*teremtő géniusza*” iránt érez mély lelki vonzódást. (E tekintetben Voltaire, Carlyle, Emerson, Taine, Nietzsche örökségének folytatója; s egyben szemleli előzménye a Tolnay Károly nevével fellelhető művészet-történet-írásnak.) Egyértelműen kiviláglik, hogy Simmel számára hőseiben nem a „találjal” való kapcsolatok, hanem a korrespondenciák a lényegesek és a vizsgálatra érdemesek. Ezek a titkos, de kiismerhető kapcsolatok korokat, kultúrákat, nemzeteket és tevékenységi szférákat ívelnek át. Michelangelo, Rembrandt és Rodin egy nagy világkultúra-történeti háromszöget és egyben három viszonylatot is jelentenek. Ha például a portréművészet és az emberkép összefüggéseit szeretnénk megérteni – miként Tolnay törekszik majd erre később Leonardo és Rembrandt összevetésével (MEGJEJYZÉS A MONA LISÁHOZ, 1952) –, akkor valóban ilyen volumenű komparatizsukai mintavételek adhatnak csak igazi útbaigazítást. Ez nem jelent okvetlenül egy végtelenné egyszerűsített „történelmet”. Feltétlenül van abban némi szerepe a kornak, ha Simmelnél Rembrandt és Spinoza együtt és egyszerre reprezentálja a XVII. századi Hollandját. Feltétlenül fordulópontot jelent a romantika Simmelnél is, ha Michelangelónál és Goethénél az elemek még egyensúlyban vannak; Rodinnél és Stefan Georgénál viszont már nem. Rembrandt és Rodin emberábrázolása között azért fedezhet fel fontos különbségeket, mert Spinoza és Nietzsche etikája, Leibniz és Bergson metafizikája sem egymás töretlen folytatása.

Simmel esztétikája még töredékesebb, mozaikszerűbb, mint művészetfilozófiája. A teoreikust visszaköszönően foglalkoztató központi kérdés *művészet és valóság viszonya*. Simmel nem tagadja, hogy van egymáshoz

közük: őt az izgatja, hogy melyik az eszköz s melyik a cél ebben a viszonylatban. A művészet a magasabb rendű entitás, következőképpen a világnak kell az ő részévé válnia. A valóság a művészet anyaga ugyan, de a lényeges nem ez, hanem a valóság rejtett működési elve és lemeztelenített szerkezete – így van ez legalábbis a kormeghatározó zeniknél. A természet egyszer már megteremtette önmagát (még hozzá a maga nemében tökéletesre és másolást nem igénylően megismételhetetlenre): ebben van páratlan fenségessége. A művészet tehát semmiképpen sem azért van, ebből nem eredhet maradandósága, hogy – s ennyiben rendkívül jogos a művészet platóni kritikája mint minden antinaturalizmus őselve – benne a világ mint visszfényben, ismét vizionálása önmagát. A naturalizmus ilyenformán a természet és a művészet közös és végtelenül monoton, szellemtelen karikatúrája Zeuxis óta. A zseniális művészek a természetből csak a teremtést és a teremtődést utánozzák. Kortörténetileg rendkívül érdekes, ahogyan Simmel a naturalizmus – s vele az akadémizmus, a l'art pour l'art és az impresszionizmus (Simmel nem a konkrét impresszionista művészet, hanem általában az impresszionista életérzés filozófiája!) – kritikáját prezentálja. Ebben az összefüggésben méltó a figyelemre a művészet igazságáról ismétlődően előforduló vélekedése is. A fő kritérium az, hogy a műalkotás összhangban álljon saját eszméjével. A mérce tehát megint a belső – ez az öntörvényűség elve –, míg a naturalizmus valami külsőhöz: a művészethez és a valóság lényegéhez képest egyaránt másodrendű felszínhez, a csalóka és illanékony lényegtelenhez kötődik. A természetnek tájjá, a tájnak kertté vagy tájképpé kell válnia, hogy esztétikai lehetősége megvalósuljon. Nem a művészet van a természet, hanem a táj az esztétikai kultúra révén. (Kisértélesen emlékeztet ez Oscar Wilde híres paradoxonára: Turner teremtette a londoni ködöt, s nem megfordítva.) Az ismeretelmélet és az esztétika konszenzusa – Simmel nyomvonalán továbbhaladva – ez lehetne: *a táj a természet és a művészet közös teremtménye*. A táj tehát – az emberhez hasonlóan – olyan dualitás, amely (a befogadással együtt) egy anyagi és egy szellemi mozzanatból áll.

Mindezek után már nem meglepő, hogy

Simmel figyelmet szentel olyan – a művészetfilozófia szemszögéből bagatellnek mondható – kérdéseknek, mint a képkeret vagy a fogantyú. Mindkettő igazi esztétikai határprobléma a szó szoros értelmében. Ahogyan a képkeret elválasztja egymástól a valóságot és a művészetet (szerzőnk kissé talán meghökkenítő asszociációja szerint például a Fiesole mögötti kopár hegyek a Firenze környéki, kerlsruheri táj kvázi-képkeretétől szolgálnak), úgy van jelen a fogantyú egyszerre a valóságban és a művészi forma vonalában. S mivel a szobornak nincs „képkerete” (hacsak a piedesztált nem tekintjük annak, de ezt éppen Rodin iktatja ki tudatosan!), alkotójának vigyázni kell arra, hogy művével szemben az esztétikai befogadó ne engedhessen meg magának „tapintatlanságokat”: vagyis – Simmel szavával élve – a szobor ne *kacérkodjon* nézőjével. Amit szabad egy nőnek (feltéve, ha szép), nem szabad egy szobornak (különösen akkor nem, ha szép!). A férfi ugyanúgy szerelmes a nőbe (s nem egy nőbe, mert az definiálhatatlan), mint a művész az életbe (s nem egy életbe, mert az ugyanúgy érdektelenné válik az életfilozófia szerint, mint egy nő). A szerelem és a művészet összetartoznak, mert amennyiben igazak, mindketten mentesek a teleológiától. Továbbmenve: ahogyan a szerelem fölötté áll a nemzési ösztönnek erkölcsileg – ugyanígy fölötté áll az igazi művészet a vulgáris naturalizmusnak esztétikailag. Nincs tévedés tehát: A KACÉRSÁG LÉLEKTANA esszéit ugyanaz a gondolkodó írta, mint aki a VELENCE, FIRENZE, RÓMA című gyűjteményes kötet darabjait. A kacérság elméletét a nők éppúgy nem tudják, mint a valóság és a művészek saját alkotásaik esztétikáját – de teszik. A nő a szemlélet szintjén mozog, s ebben ugyancsak a műalkotással rokon. A párhuzamok megfigyelése mellett finom distinkciók is tehetők. A műalkotás a valóság látszatával játszik – a kacér nő a valósággal, bár mindkettőnél más az igazi arc, és más a látszat. A prostituált például nem kacér: a kacér nő az önmegformált nő. A sorsközösség is összekapcsolja a művészetet és a nőket, mert a férfitársadalom (és kultúránk, amely lényegében férfikultúra) egyikből is, másikból is csak vajmi keveset ért. Holott a nők „*olyasmint nyúlnak, amire a férfiak nem képesek*” (NŐI KULTÚRA, 1902); hasonlóan a műalkotások-

hoz, amelyeket szintén nem pótol semmiféle más jellegű szellemi termék. A férfi férfiertéket és nőiességet is kíván a nőtől, s ezt csak zseniális nők teljesíthetik (a zsenialitás itt nem a szellem, hanem a nőiség lángeszűsége is) – hasonlóan a zseniális műalkotásokhoz, amelyek egyszerre felelnek meg az eszmeiség és az érzékiség közös követelményének (A RELATÍV ÉS AZ ABSZOLÚT A NEMEK PROBLÉMÁJÁBAN, 1911).

Georg Simmel a századelő Magyarorszá-gában, a progresszív értelmiség világában – mindenekelőtt a *Vasárnapi Körben* – úgyszólván „magyar” filozófusnak, jó és személyes ismerősnek számított. Látogatói voltak berlini „privátszemináriumának” (miként Lukács György és Balázs Béla), recenzálták frissen és eredeti kiadásban megjelent munkáit (mint pl. Fogarasi Béla). Amikor a német császársággal együtt ő is exilt, Mannheim Károly a *Huszonek Századba*, Lukács a *Pester Lloyd* hasábjain írt róla szép és elemző igényű nekrológot. Lakomázniak szellemének fejedelmi asztalánál, és ifjú titánok módjára voltak elégedettek vele. A tőle kapott tudással csak a hiányérzetük volt azonos léptékű.

Lukács egyik híres cikkének címevel élve, Simmel (valamint a német simmeliánusok) és a „Vasárnaposok” „útjai akkor váltak el”, amikor kinyilvánítják elégedettségüket az impresszionista képzőművészettel, a szimbolista irodalommal és általában az „esztétikai kultúrával” szemben. Lukács nevezetes analógiája szerint ugyanis Simmel a *filozófia Monet-ja volt*. S mivel ő szeretett volna a *filozófia Cézanne-ja lenni*, a történelemfilozófia értelemmentességével túl kellett lépnie Simmel-Monet bölcséleti impresszióin és töredékein. Ahogyan a festészetben nem elég már Monet vagy Ferenczy Károly: helyettük Cézanne és Kernstok Károly kell; ahogyan a szobrászatban kevés a Simmel, de még Ady számára emberként is „Szobor” Auguste Rodin: inkább Maillol már a csúcs; ahogyan Stefan Geórgét, Rilket a tizedes években feledtetni kezdi már Ady és Dosztojevskij; Richard Strauss, Debussy és Csajkovszkij muzsikáját pedig zárójelbe teszi Bartók, Schönberg és Sztravinszkij zenéje – úgy kerül Simmel (s persze vele együtt Dilthey, Croce és Bergson is) a filozófiatörténeti emlékezet süllyesztőjébe. Ennek a komplex szlésváltásnak – az em-

lftettekén kívül – részese még korábról Popper Leó, folyamatosan Fülep Lajos és tragikusan megszaktva Zalai Béla publicisztikája és teoretikus munkássága. Lukács, Mannheim és Balázs (mellesleg Paul Ernst is) egyaránt észreveszik és értékelik szenzibilitását és impresszibilitását; ám hiányolják belőle a hitet, a súlyt, a rendszert, a centrumot, a szilárd szerkezetet. Értékeit tehát elismerik, de keveslik és átmenetinek tartják két, rendszereket preferáló filozófiai korszak között.

Simmel honi reneszánsza jóval a rendszerváltás évei előtt elkezdődött. 1973-ban jelentette meg a Gondolat a „Társadalomtudományi Könyvtár” sorozatban VALOGATOTT TÁRSADALOMELMÉLETI TANULMÁNYAI-t, 1986-ban pedig a Corvina REMBRANDT című „művészetfilozófiai kísérletét”. (Mindkettőt annak a Berényi Gábornak értő fordításában, aki a szóban forgó köteteknek is magyartője.) Talán megkockáztathatjuk, hogy amíg Simmel század eleji magyar – ámde európai nővéjül – recepciója és kritikái meghaladása egy új filozófiai rendszerezés lendítő hitéből és reális óhajából fakadt; addig korunkbeli újrafelfedezései (immár harmadik hullámban) a rendszerezés – nem okvetlenül elkeseredett vagy végképp reménytelen – deziluziójához illeszkednek. *A hitet veszített, ideketlen, skolasztihus-dogmatikus rendszerezéseknél minden vonatkozásban szerencsésebbek a hittel összeszedogezett részletek.* Ez úgy értendő, hogy Simmel mai reneszánsza éppúgy két rendszerező igényű korszak között áll, mint eredeti fellépése. Ezt a hullámzást ugyanúgy a filozófiai fejlődés inherens sajátosságaként kell és ildomos „megélnünk”, amiként Babits Mihály leírta a racionalizmus és irracionálisizmus termékeny bifurkációját és összekapcsolódását. Caupán a humanizmus és antihumanizmus között nincs ilyen kibékülés. De ez nem baj, mert Simmel humanista filozófus. Mert nem lehet nem humanista az a művészetbölcsélet és az életnek, a természetnek az az esztétikai szemlélete, amely ennyi szépségvalóságot lát meg az emberből, az ember teremtő szemével és ugyanennyi élménylehetőséget az embernek: az úgynevezett gondolkodó és befogadó szubjektumnak.

Éles Csaba

HÁNYFÉLE NAGYSÁG VAN?

Alfred Einstein: *A zenei nagyság*

Fordította Kerényi Gábor

Európa, Mértleg sorozat, 1990. 241 oldal, 60 Ft

Sem az opus, sem az oeuvre elemi adatainak közlésével nem járult hozzá a (kiadói? fordítói?) utószó századunk egyik legjelentősebb zene-történésze (nem pedig „zeneesztétája”) honi ismeretlenségének eloszlatásához. Ha történetesen Einstein maga nem nevezte volna meg a könyv második kiadásában, a keletkezés pontos évszámáról (1940) nem értesülünk. Az életmű legfőbb csomópontjainak (Gluck-, Mozart-, Schubert-monográfiák, AZ OLASZ MADRIGÁL, A ZENE TÖRTÉNETE) felsorolásával eredeti arányait nyerhette volna vissza oeuvre és opus: egyfelől feltáruultak volna ennek az életműnek roppant körvonalai és univerzális kitekintése, másfelől ebben a roppant életműben a maga árnyékosabb helyére kerülhetett volna a jelen kötet is, oda, ahová szerzője is szánhatta: monstre munkái közé megpihenésnek és a bennük felhalmozott tudás seletti elmélkedésnek. Ugyanakkor éppen a helyes arányok csatolhatnák vissza a holtágot a fő mederbe annak sugallásával, hogy talán, öntudatlanul, A ZENEI NAGYSÁG felé indult Einstein a már monstre monográfiák lépcsőin is.

A szerzőről való tájékoztatásnak mint afféle szorgalmi feladatnak hiánya persze nem főbenjáró bűn. A szöveg maga azonban hemzseg a hibáktól! Feltűnően sok a szedési hiba, melyek közül itt csak az értelemzavaróakat említem: Schobert helyett Schubert (188. oldal), Gádor helyett Gábor (146), Albinio helyett Albion (112), Couperin helyett kétszer is Couprin (124). Goethe legfeljebb a túlvilágon találkozhatott Castival, az ünnepelt librettistával 1878-ban (115), továbbá Telemann nem negyven, caupán négy évvel volt idősebb Bachnál (113). Ez utóbbi már aligha sajátóhiba, sokkal inkább fordítói figyelmenlenség, akárcsak a „*Clarinetta*” zongoratrió (187), vagy az, hogy nem létező Mozart-szimfóniákról olvashatni („*a-moll, c-moll*”, 106). Hogyan tévesztette meg a fordító karmestert – gondolom, ez a tévedés oka –, hogy a német kiadásban a két dúr mű hangneme a mai szo-