

# MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2023/3 (67. évfolyam)

---

A Magyar Tudományos Akadémia  
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Esztétikai tapasztalat

# Tartalom

Bevezető. Esztétikai tapasztalat ( <i>Bárány Tibor – Valastyán Tamás</i> )	5
--	---

## FÓKUSZ

ANTAL ÉVA: A fenséges tapasztalata Mary Wollstonecraft „szentimentális” útirajzában	11
VALASTYÁN TAMÁS: Visszhangok. A művészet kettős múltjáról	28
WEISS JÁNOS: Adorno küzdelme az „esztétikai tapasztalat” fogalmával	51
DARIDA VERONIKA: A találkozások filozófiája	64
FEKETE KRISTÓF: Néma művészet, beszédes esztétika	75
BÁRÁNY TIBOR: Az esztétikai normativitás három modellje	96
GOLDEN DÁNIEL: A cselekvésben lévő esztétikai tapasztalat	114
ILLÉS ANIKÓ: Művészeti élmény, esztétikai ítélet	130

## VARIA

SZUMMER CSABA – HORVÁTH LAJOS: Adalékok az álom fenomenológiájához	149
SIPOS ANDREA: Claude Romano evenmenciális hermeneutikája	172

## DOKUMENTUM

FRAZER-IMREGH MONIKA: A szerelmes elégiáktól Epiktétosig Angelo Poliziano levelezése Giovanni Pico della Mirandolával	191
Angelo Poliziano – Giovanni Pico Della Mirandola: Levelek	199

**SZEMLE**

JAKAB KRISZTIÁN: Frazer-Imregh Monika: *Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban*

CSEHY ZOLTÁN: Egy demokratikus szótár körülharcolt fogalmai 212

MIKÁCZÓ ALEXANDRA: A piszoáron innen és túl 215

**IN MEMORIAM**

TAKÁCS ÁDÁM: Tamás Gáspár Miklós és a Budapesti Iskola 221

E számunk szerzői 237

Summaries 241

## A találkozások filozófiája

Az esztétikai tapasztalat Henri Maldiney műveiben

### I. BEVEZETÉS

Henri Maldiney-vel egyszer találkoztam, Royaumont apátságában adott elő, az életművének szentelt konferencián. Már kilencvenes éveiben járt, de lenyűgöző volt szellemi frissessége, kérdésekre való nyitottsága, kedvessége és derűje. Ez a tanulmány egyszerre „hommage” és rövid bevezetés a nálunk kevésbé ismert filozófus gondolkodásába. Emiatt szükséges, mintegy a gondolatok elő- és háttereként, néhány olyan életrajzi adat megemlítése, amelyek mind fontos „találkozásokat” jeleznek.

A tíz éve, százegy éves korában elhunyt Henri Maldiney (1912–2013) szinte végigélte és nyomon kísérte a huszadik századot. Gondolkodására a legnagyobb hatást Edmund Husserl, Martin Heidegger és Ludwig Binswanger gyakorolta, ami egyszerre mutatja filozófiai és pszichológiai érdeklődését. Karrierje a második világháború miatt (melynek során németországi hadifogoly volt) később kezdődött, majd élete nagy részében a Jean Moulin – Lyon III. egyetemen tanított filozófiát, pszichológiát és esztétikát. Eközben a Daseinanalitikus iskola egyik meghatározó alakjává vált, a francia fenomenológia nem intencionális irányzatának (Marc Richir és Michel Henry mellett) és az antropológiai pszichiátriának (melyet Ludwig Binswanger, Victor von Weizsäcker, Erwin Straus neve fémjelez) ismert képviselője lett. Figyelemmel kísérte a kortárs művészeti életet: felesége, a festő Elsa Maldiney, számos jelentős képzőművésszel megismertette (Jean Bazaine, Pierre Tal Coat), valamint szoros barátság fűzte Francis Ponge-hoz és André du Bouchet-hez. Ezek a találkozások több nagy tanulmány és könyv forrásául szolgáltak. Jelentős művei a hatvanas évektől kezdve jelentek meg, és hosszú élete végéig aktívan dolgozott. Habár nem sorolható a század második felének legújabb gondolkodói közé, de erős szellemi hatásáról számos filozófus beszámol (köztük Georges Didi-Huberman, Jean-Louis Chrétien, Marc Richir, Frédéric Gros, Eliane Escoubas, Françoise Dastur).

*Lumière d'épreuve* (A próbatétel fénye) című tanulmányában Jean-Louis Chrétien arról a nehézségről beszél, amely elé Henri Maldiney szövegei állítják az olvasókat. Ezek ugyanis az írást és a gondolkodást mindig *in statu nascendi* mutatják be, és emiatt az állandó kezdeti jelleg miatt „inchoatív filozófiának” nevezhe-

tők (Chrétien 2002. 11). Chrétien hangsúlyozza, hogy Maldiney következetesen visszatér bizonyos gondolkodókhoz és művészekhez (a már említettekén kívül Hölderlinhez, Nietzschehez, Cézanne-hoz, Klee-hez), ám saját korábbi szövegeit figyelmen kívül hagyva, folyton újrakezdi a műveikről való elmélkedést. Ezért minden írása egy új találkozás lenyomataként olvasható, amennyiben találkozás alatt olyan váratlan eseményt értünk, mely felülírja minden előzetes elvárásunkat és kimozdít minden biztosnak hitt pozíciónkból. Ám épp a meglepő találkozások által tapasztalhatjuk meg a valóságot, hiszen Maldiney szerint „a valós az, amit nem várunk” (Chrétien 2002. 12). Maldiney-t a lehetetlen gondolkodójának is nevezhetjük (Meitinger 2002), mivel elsősorban a minden lehetőséget meghaladó események foglalkoztatják. Gyakran kiemeli, különösen pszichológiai tárgyú elemzéseiben, hogy a transzpasszibilitás tartományához a „transzpasszibilitás” képessége is hozzátartozik (Maldiney 1991): mint egy előzetes terv nélküli nyitás valami felé, amire *a priori* nem lennénk képesek. Ezzel a minden lehetőségünkön túlival elsősorban az esztétikai tapasztalat révén találkozhatunk.

Maldiney esztétikai tapasztalat alatt (az „aiszthészisz” eredeti értelméhez visszatérve) érzéki tapasztalást ért, pontosabban annak az átérzését, ami tudat-aktussal nem megragadható. Írásaiban emellett érvel, hogy a műalkotás egyedi élményét csak átélni lehet, a művek sajátos ritmusát átvéve, velük együtt rezonálva. A művekkel való találkozás ezért lehet valóban egzisztenciális, egész létmódunkat érintő kérdés.

A következőkben Maldiney nagyszabású életművéből csupán a legfontosabb esztétikai műveit vizsgáljuk – *Regard, parole, espace* (1973), *Art et existence* (1986), *L’art, l’éclair de l’être* (1993), *Ouvrir le rien, l’art nu* (2000) –, amelyek egyaránt gondolkodásmódjának következetességét (monomániáját) tükrözik. Egy summázó és Maldiney gyakran használt fogalmait idéző megfogalmazással azt mondhatnánk, hogy a ritmus felől jutunk el az absztrakcióig, a tájtól a tisztásig, a Nyitott fogalmától az üresség és a semmi koncepciójáig; és vice versa, mert leginkább a körkörösség jellemzi ezt a gondolkodást.

## II. A RITMUS ESZTÉTIKÁJA

„A filozófus egy rendbontó” – ezzel a provokatív kijelentéssel kezdődik Henry Maldiney egyik legismertebb tanulmánya, mely *A ritmus esztétikája* címet viseli (Maldiney 1973. 147). Zavart keltő, felforgató személyként a művészhez hasonlít, csak ő a tudásunkban bizonytalanít el, míg a művész az érzéki tapasztalatlanságban. A művész alaptapasztalata a világba vetettség érzése, ahogy ezt Maldiney Paul Klee-től idézi (Klee 1985. 16). A művészetben az első pillanat az elveszettség érzése, amely leginkább a „tájban-való-lét” (Maldiney 1973. 149) szituációjaként írható le. A tájban ugyanis mindig az eredetnél vagyunk, az ab-

szólút „itt”-nél, a horizont által körbevéve, így a tájhoz való viszonyunk mindig cirkuláris. Továbbá a tájban, Erwin Straus gondolatait idézve (Straus 1960), mindig elveszettek vagyunk.

Maldiney szerint a táj elemi tapasztalatát leginkább Paul Cézanne festészete mutatja, aki mielőtt festeni kezdett volna, hosszú ideig tekintetével csak elmerült, „csírázgatott” a tájban, így próbálta megragadni a tájnak mint benne megszülető organizmusnak a képét. „A világ egy pillanata éppen most múlik el, meg kell festeni a maga valóságában” (Merleau-Ponty 1996. 84) – ez a cézanne-i festészet legfőbb követelménye. Azonban ennek a pillanatnak a megragadásához a festőnek ismernie kell a „szakadék” vagy a „káosz” tapasztalatát is. Maldiney ritmus-tanulmánya elsősorban Cézanne és Klee elméleteit idézi. Cézanne beszélt a szakadékról (Gasquet 1921. 136), Klee a káoszról (Klee 1986. 56), azonban Maldiney értelmezése szerint a szakadék voltaképp a káosz feltárása (Maldiney 1973. 150). A szakadék először szédületet vált ki: elveszítjük orientációs képességünket, nincs többé itt és ott, közel és távol, fent és lent. A szédület ezért a káosz mozgása. Ha viszont a káoszt Klee szavaival akarjuk meghatározni, akkor a káosz a „nem-fogalomhoz”, a „szürke ponthoz” kapcsolódik. A „szürke pont” egy nem-dimenzionális, megragadhatatlan hely, a művek ontogenezisének kiindulópontja, mely egyszerre műalkotási és világteremtési (kozmozgenetikus) folyamat. A káoszhoz tartozó szürke pont teremt meg a rendet. Mindeközben a szédület is létrehozza a maga sajátos ritmusát, melyben a szakadék már nem fenyegető nyílásként, hanem tágas, nyitott térként tárul elénk. Még pontosabban, a ritmus engedi létezni a Nyitottat. Fontos megjegyezni, hogy a Nyitott fogalma elsősorban Rilkére utal, akinek a nyolcadik duinói elégiája így kezdődik:

Tárt szemmel szemlélik az állatok  
a Nyitottat. Csupán a mi szemünk  
fordult visszára, s áll létünk szabad  
kijáratá körül, mint egy kelepce. (Rilke 1983. 264.)

Még pontosabban, a Nyitott egyszerre a rilkei „tisztá tér” (*der reine Raum*), és a heideggeri „lét tisztása” (*Lichtung des Seins*), vagyis az az eredeti hely vagy táj, amely a megjelenőt (a fenomént) a maga valóságában engedi (fel)világlani. Maldiney-nél a Nyitott a művészetben mutatkozik meg számunkra, a művészet kérdése ezért elsősorban fenomenológiai (a művészeti fenoménnel foglalkozó) kérdés, a művészet elmélete pedig fenomenológiai esztétika. Továbbá, ahogy már láttuk a Nyitott ritmikussága kapcsán, ez az esztétika nem választható el a ritmus kérdésétől.

Maldiney alaptézise szerint nincs esztétika ritmus nélkül, ahogy ritmus sincs esztétika nélkül. Azonban a két állítás nem egymás inverze, „esztétika” alatt ugyanis mindkét esetben mást értünk: az első esetben a művészetekkel foglalkozó tudományt, a másodikban (az aisztheszisz eredeti értelmében) érzéki

tapasztalatot, észlelést. A két állítás ugyanakkor kiegészíti egymást, hiszen az esztétika épp annyira művészeti, mint érzékelési kérdés, hiszen a ritmus a tiszta érzéki tapasztalata. Maldiney ezért állíthatja, hogy „a művészet az érzékelhető igazsága, mivel a ritmus az aiszthészisz igazsága” (Maldiney 1973. 153).

Ritmus nélkül, ahogy Maldiney Merleau-Ponty egy könyvének címét idézi, csak a „világ prózájáról” beszélhetnénk, a ritmussal együtt születik meg a költészet és a művészet. A ritmus mindig egy forma és egy tér autogenezisét jelenti, ezért a művészet fő feladata és témája a ritmus érvényre juttatása. Ebből ugyanakkor az is következik, hogy amennyiben saját ritmusát híuen tudja kifejezni, nincs különbség absztrakt és figuratív művészet között. Klee szerint a művészet a „formálódó forma” (*formende Formung*) kifejezése (Klee 1986. 29), Maldiney pedig ezt a folyamatot keresi minden autentikus műben. Ezért a ritmus két értelmét megkülönböztetve, Benveniste nyomán szétválasztja a már megmerevedett, rögzített és a még alakuló, mozgékony formát (Benveniste 1966. 333). Ez utóbbi lesz az, ami megjelenik a ritmus esztétikájában. A ritmus fogalmi meghatározásában így közel jutunk Platón definíciójához, aki szerint a ritmus „a mozgás rendje”, ez a rend azonban épp olyan folyton változó, mint egy táncos mozdulatai, aki gesztusaival folyamatosan (újra)alkotja és formálja a táncát. A tánc metaforája azért lehet megvilágító, mert ez egyszerre az időhöz (a zene időtartamához) és a térhez (egy üres mozgástérhez) kapcsolódó művészet, melyben a ritmus (mint sajátos tér-idő) az emberi testen keresztül mutatkozik meg. A tánc nézőjeként pedig mi magunk is átérezzük a ritmust, mozdulatlanul is táncolunk.

Maldiney nyomatékosan kiemeli, hogy a ritmus nemcsak egyes művészeti ágak (pl. a költészet vagy a tánc) jellemzője, hanem minden művészet lényege és egyben létezésének feltétele is. A filozófus példáit idézve, a ritmust éppúgy megtapasztalhatjuk egy építészeti térben (pl. a Hagia Sophia káprázatos kupolája alatt állva), mint egy antik reliefben vagy Goya Solana márkinőről készült portréjában. Ez utóbbi kép elemzésében Maldiney részletesen kitér a térkezelésre és a színek (különösen a festményen megjelenő három „fehér” – a cipő, a legyező és a kendő – különböző fehérségének) ritmusára, ám leginkább az alak és háttér közötti rezonanciákat vizsgálja. A kép háttere ugyanis az Üresség, így a márkinő fenséges alakja a Semmiből lép elő, tekintetével onnan szólít meg minket (Darida 2009. 93).

### III. CÉZANNE PÉLDÁJA

Maldiney leggyakrabban Cézanne festészetére, elsősorban tájképeire hivatkozik, különösen a Sainte-Victoire hegyről festett ciklusára, mely a festőt közel negyedszázadon át foglalkoztatta: Aix-be való visszaköltözésétől egészen a halálig. Leveleiben gyakran beszél arról, hogy lassan halad, mert a természet összetett

módon jelenik meg előtte, és állandó fejlődésre ösztönzi (Cézanne 1917. 161). A látásmódjában bekövetkezett változásról egy Joachim Gasquet-nek írt levelében így számol be:

Sokáig nem voltam rá képes, nem tudtam lefesteni a Sainte-Victoire-t, mivel konkáv árnyként képzeltem el, azokhoz hasonlóan, akik nem figyelik meg rendszeren, miközben pedig, ön is láthatja, hogy konvex, a középpontból terjed szét. Ahelyett, hogy összesűrűsödne, szétpárolog és elfolyik. Kékesen a lélegzetvételhez kapcsolódik, a levegő atmoszférájához. (Gasquet 1921. 83.)

Cézanne küzdelmét a hegygel Merleau-Ponty is megörökítette *Cézanne kételye* című tanulmányában, mely szerint: „A létező kifejezése végtelen folyamat” (Merleau-Ponty 1996. 82). Eszerint Cézanne számot vetett a táj folyamatosan formálódó formájával, és az állandó változást jelenítette meg tájképeiben, melyek színfoltokra bontják a hegyet, hol súlyos tömegként, hol légies lebegésként ábrázolva vonulatát. Nincs két egyforma Sainte-Victoire hegy, a látvány sohasem ismétli önmagát. Merleau-Ponty azt kutatja, hogy Cézanne új látásmódja miként függeszti fel a berögzült látásmódokat, hogyan keresi a látott természet mögött az eredeti természeti világot, az „őstermészetet”. Ahogy a tanulmány végén olvashatjuk: „Cézanne azt mondja magáról, hogy képpé akarja írni azt, amit még senki nem festett meg, és abszolút festménnyé tenni a még eddig nem kifejezett látványt” (Merleau-Ponty 1996. 84).

Maldiney *Cézanne és a táj* tanulmánya (Maldiney 1986. 18–27) nagyon hasonló alapfeltevésekből indul ki. Ő is hangsúlyozza a cézanne-i táj idegenségét, „embertelen mivoltát”. Szerinte ez a táj kizár minden intimitást, egy zárt mikrokozmoszt alkot. Ugyanakkor – és ebben eltér Merleau-Ponty interpretációjától – a táj zenei struktúrájára is felfigyel. A folyamatos színmodulációk egy térbeli ritmust adnak a képeknek. Egy olyan zeneiséget, amely nem tiszta absztrakció, hanem folyamatos kapcsolatban áll a valósággal. Pontosabban az alappal van kapcsolatban, a világ fundamentumával, amennyiben világ alatt azt a primordiális világot értjük, amelyről Merleau-Ponty is beszélt. Maga Cézanne is gyakran emlegette, hogy mindig természet után dolgozik, de a természetet nem kint, hanem önmagában keresi. „A táj bennem gondolkodik, én vagyok a táj öntudata” (Merleau-Ponty 1996. 84) – állította, miközben minden tájképével egy új világot teremtett. Valójában nem a Sainte-Victoire hegyet festette meg, hanem a hegygel való találkozás mindig egyedi élményét. Vagy ahogy Maldiney megfogalmazza, a hegy felbukkanásának, megjelenésének eseményét. A megjelenő hegy egy fenomén, ahogy a táj megjelenésének eseményét megragadó festmény is az. Ez a táj azonban csak Cézanne számára létezik. Ha turistaként felkeressük Cézanne egykori lakhelyét, egész más látvány fogad minket, mint bármelyik képen. A Sainte-Victoire egyetlen cézanne-i képe sem hasonlítható össze a valóság valaki más által tapasztalt képével. Ám épp ettől lesz minden kép



egyedi létező. A képpel együtt megszületik egy olyan tér, mely korábban nem létezett, ahogy a kép létrehozza (eseményszerűségében) a saját idejét is.

Merleau-Ponty *A szem és szellemben* ezt így írta le: „A világ pillanata, amit Cézanne meg akart festeni, és ami már rég elmúlt, vásznairól folyamatosan felénk lövell. Sainte-Victoire hegye az egyik végétől a másikig teremődik és újrateremődik.” (Merleau-Ponty 2002. 60.)

A kép nézőiként tehát – és Maldiney ezt a vonatkozást emeli ki – egy tér genezisének lehetünk tanúi, egy olyan világeseménynek, amely mindaddig jelen idejű, amíg nézőjére talál. A képpel való találkozás: a tájjal való találkozás. Sainte-Victoire hegye nemcsak előttünk áll, hanem mintegy körbefog minket, megtapasztaljuk a valóságát, melyet a konkrét tájjal való konkrét találkozás soha nem ismételt meg. A cézanne-i tájkép ezért egyszerre a táj eljövetele és eseménye, méghozzá egy megismételhetetlen (kép)esemény formájában. Hiszen, ahogy Maldiney hangsúlyozza, „a valós nem ismételtető” (Maldiney 1986. 27).

Érdekes ezen a ponton egy kis kitérőt tennünk egy másik – Maldiney számára is meghatározó – tájképfestészet felé, amely más szempontból veti fel a műalkotás valóságának kérdését. Walter Benjamin többször idézi azt a kínai legendát, amelyben a festő belép az általa festett képbe.

Vu Tao-ce nem halt meg.  
Egyszer öreg korában  
a Palotában festett.  
Olyan csodás tájképet  
készített az egyik falra,  
hogy a császár is  
megbámulta. Akkor  
Vu Tao-ce fogta magát,  
s belépett a képbe:  
megindult az ösvényen  
felfelé, s eltűnt a ködbe  
vesző hegyek között.  
Többé senki se látta. (Miklós 1973.)

Ebben a történetben egyszerre fedezhetjük fel a műalkotás valóságának leg-radikálisabb elgondolását és az eltűnés esztétikáját. Nem véletlen, hogy Maldiney Cézanne festészetét gyakran a kínai tájképfestészethez hasonlítja. Cézanne kései, nem sokkal a halála előtt festett Sainte-Victoire képein szintén felfedezhető az üresség esztétikája. Ezeken a hegyet alkotó nagy színfoltokat fehér részek választják el egymástól, a hegy maga is kiféheredik, szinte légiesen lebeg a vásznon. Mindez arra emlékeztet, ahogy a kínai tájképfestészet fő motívumai (a hegy és a víz) megjelennek a festményeken: az üresség által egyszerre szétválasztva és összekapcsolva. Ez a lényegi üresség a témája Maldiney *A művészet*

*és a semmi* című tanulmányának, amely a Cézanne-tanulmánnyal közel egyidős. A filozófus hosszasan elemzi François Cheng írásai nyomán (Cheng 1979) azt az elgondolást, mely szerint a kínai festészetben az üresség egyszerre a képek eredete és iránya. Az ürességből kibomló képek az üresség felé tartanak: így az előre- és visszaáramlás adja a képek cirkularitását és ritmusát. Egy olyan sajátos ritmus jön létre, mely leginkább a lélegzet ritmusához hasonlítható.

A kínai tájképek jellegzetessége, hogy sok felületet hagynak üresen. Ám épp az üresség emeli ki az ecsetvonásokat, ez teremt alapot számunkra. A szinte üres vásznon minden a semmiből bukkan elő (mintegy a teremtés analógiájára): e nélkül a semmi nélkül semmi sem jelenhetne meg. A perspektíva nélküli, síkszerű tájképek nem imitálni akarnak egy világot, hanem megteremteni azt; a festészet ezért nem utánzás, hanem teremtő folyamat (ahol a ritmus is a teremtő lélegzethez, szellemhez kapcsolódik).

Későbbi műveiben Maldiney is megkülönbözteti az imitáló és a teremtő művészetet, és csupán az utóbbi érdekli. Ebben a korai tanulmányban azonban még csak az üresség különböző művészeti ágakban megjelenő szerepét vizsgálja. Példáival Maldiney (a már említett Hagia-Sophia térélményének bemutatásával vagy Goya Solana márkinéről festett portréjának elemzésével) azt igazolja, hogy a ritmus a művek leglényegibb aktusa. Ez a ritmus ugyanakkor nem lehet az észlelés tárgya, intencionálisan nem megragadható. A ritmus nem elemezhető, csak átérezhető. Ezzel pedig visszajutottunk *A ritmus esztétikájának* fő téziséhez, mely szerint a művek igazsága érzéki igazság. A művekkel való lényegi találkozás pedig a művek ritmusának átvétele, az együttlélegzés élménye.

#### IV. A SZÉP TÖRÉKENYSÉGE

Ahogy már említettük, Maldiney olyan következetes gondolkodó, aki bizonyos témákhoz vagy főmotívumokhoz folyamatosan visszatér műveiben. Így az először 1993-ban megjelent *L'art, l'éclair de l'être* című művében számos olyan gondolatra bukkanhatunk, melyek már a *Regard, parole, espace* (1973) vagy az *Art et existence* (1986) kötetben is megjelentek. Új elem viszont a műalkotás törékenységének hangsúlyozása. A szép törékenységének gondolatát Maldiney Oscar Beckertől veszi át (aki viszont elődjeként Solgerre hivatkozik). Becker, Heidegger egykori tanítványaként, *A szép esendősége és a művészet kalandja* című tanulmányában, a jelenvaló lét belevetettségét a művészre jellemző „hordozottá válással” állítja szembe.

A „hordozottá váláson” (vehi, pheireszthai) inkább a csillagoknak az antik felfogás szerinti sajátosan súlytalan mozgatottságára gondoljunk, az arisztotelészi *theiôn* mozgatottságára, amely, dacára súlytalanságának, egyáltalán nem magában vett lényegnél-

küliséget jelent, hanem sokkal inkább stabilitást és szubsztanciát, azon emberi élet mozgatósságát, amely a költő szavai szerint „mint / a víz verődik / kőről kőre, / éveken át bizonytalanba”. (Becker 2002. 21–22.)

A szövegbeli idézet Hölderlin versére, a *Hüperión sorsdalára* utal, ahol az istenek „sorstalan” mozgatóssága áll szemben a halandók mozgatósságával, melynek során „tűnnek, buknak / a szenvedők, / vakon, egy / óráról a másra” (Hölderlin 1993. 39). Becker szerint a művész olyan köztes lény, akiben egyszerre jut érvényre a természetszerű és a történeti-szellemi. Azonban ehhez egyfajta „szerecsére” (*tükkhé*) van szüksége, mely lehetővé teszi „hordozósságát”. A művészt ezen kettősség „törékeny mozdulatlanságának” fenntartása során egy kivételesen labilis egyensúly jellemzi. Ezért lehet a művész egzisztenciája „páratlanul *kalandos* egzisztencia” (Becker 2002. 22).

Láthatjuk, hogy az esendőség (*Hinfälligkeit*) itt a művészi egzisztencia attribútuma, Maldiney viszont ezt átviszi a műalkotásra is. Minden műnek megvan a maga saját ritmusa, mely saját tér-idejét is magában foglalja. Ám épp emiatt a mű kiszakad a világ teréből és idejéből, önmagán kívül semmi másra nem vonatkozik, semmivel sem rokonítható. Ebből az önmagára utaltságból egyaránt következik a művek törekenysége és szigora. Ahogy Maldiney a mű ítélete kapcsán megfogalmazza: „Mikor élesen megszólal, akárcsak Odüsszeusz íja, minden bitortló végét jelzi” (Maldiney 1993. 19). Vagyis a valódi műalkotás nem téveszthető össze semmi mással, viszont azonnal leleplez minden nem autentikus művet.

A műalkotással való találkozás olyan esemény, amely Maldiney szerint nem ebben a világban játszódik le, hanem megnyit egy világot, a létezés egy másik dimenzióját hívja elő. „A művészet sajátossága, hogy feltárja a Nyitottat”, vagy másképp fogalmazva ő maga „a felhasadó üresség”. Ez a revelációszerű esemény előre megjósolhatatlan, lehetetlen felkészülni rá, teljes létünkben felforgat minket. Ebben a találkozás-eseményben közelebb kerülünk a létezés alapjához és egyben megtapasztaljuk a feltároló ürességet. Ahogy Maldiney megfogalmazza: „a semmi felszakadása: a lét egyetlen felfénylése” (Maldiney 1993. 21).

Cézanne tájképei ebben a könyvben is fontos példák, hiszen ezt az autentikus művészeti tapasztalatot igazolják. A Sainte-Victoire hegy előre- vagy feltörése (*surgissement*) nézőként kibillent, elbizonytalanít minket. Olyan tájként vesz körbe, amelyben eltévedünk, miközben a szédület érzését éljük át. Egészen addig, amíg a táj ritmikus születésének tanújaként át nem vesszük a kép ritmusát. Valamennyi Sainte-Victoire kép feltár előttünk egy új világot. Ezen világvariációk közül Maldiney főként a bázeli múzeumban látható változatot elemzi, ahol a fehér foltok által „egy nyitott, fényes tisztás” tárul elénk (Maldiney 1993. 38).

Ugyanakkor valamennyi Sainte-Victoire képnek megvan a maga sajátos ritmusa. Maldiney, a képek ritmusát elemezve, egy olyan ritmusfogalomhoz jut el, mely leginkább Rilkének az *Orfeusz-szonettek*ben megfogalmazott elképzeléséhez áll közel, ahol a ritmus egyszerre lüktetés és lélegzés.

Lélegzet, láthatatlan költemény!  
 Szüntelenül tulajdon  
 létemért beváltott világfír. Kemény  
 ellensúly, melyben lüktetve folytatódom. (Rilke 2013. 66.)

Utaltunk rá, hogy a lélegzet ritmusa egyrészt a kínai festészet alapelve (Cheng 1979), másrészt Maldiney szerint minden olyan festészetben felfedezhető, mely nem a láthatót festi meg, hanem a láthatatlan kifejezése, így Cézanne vagy Klee festészetében is, aki kijelenti, hogy „a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz” (Klee 1996. 34). Ez az idézett gondolat pedig már előrejelzi Maldiney közeledését az absztrakt festészet felé, mely utolsó nagy művének fő témája lesz.

## V. AZ ABSZTRAKCIÓ ESZTÉTIKÁJA

*Az Ouvrir le rien, l'art nu* (2000) című kötet mintegy összegzi Maldiney korábbi művészetfilozófiáját, legyen szó akár a műalkotások egzisztenciális jellegéről, a cézanne-i hegyekről, az ürességről, vagy a tájkép teréről a kínai vagy a nyugati festészetben. Maldiney szerint a kínai festészet arra tanít minket, hogy az ember képes az üresség megtapasztalására, szemben a nyugati festészettel, mely retteg az ürességtől, és a reneszánsz óta leginkább a telítettség érdekli. Ezek a tájképek ritkán keltik bennünk az elveszettség vagy a szédület érzését. Valamint, ahogy Maldiney hangsúlyozza, a nyugati festészet inkább illusztratív, mintsem egzisztenciális jellegű. Ez utóbbira, melyben önmagunk létezése válik kérdéssé (hiszen az embert és a műalkotást az hasonlítja egymáshoz, hogy mindkettő létező), az absztrakt festészet a példa. Maldiney Wilhelm Worringer absztrakció definíciójából indul ki, mely szintén elszakad az illusztrálástól és az utánzástól:

Az ősi művészi ösztönnek nincs semmi köze a természet visszaadásához. Tiszta absztrakcióra tör, az egyetlen nyugvópontra az érzékelt világ zűrzavarán és tisztátalanságán belül, és ösztönös szükségszerűséggel hozza létre önmagából a geometrikus absztrakciót. Ez a világkép véletlenszerűségétől és időbeliségétől való fölszabadulásának a legtökéletesebb és az ember számára egyedül lehetséges kifejezése. (Worringer 1989. 41.)

Viszont Worringertől eltérően, ő nem állítja szembe az absztrakciót és a beleérzést, épp ellenkezőleg, nála az absztrakt festők (a könyvben elemzett Vaszilij Kandinszkij, Alekszej Javlenszkij, Piet Mondrian) képesek leginkább az érzések (emóciók) kiváltására. Ugyancsak az absztrakt művek (Jean Bazaine, Nicolas de Stäel vagy Pierre Tal Coat festményei) tudják a leginkább meg-

jeleníteni azt, amit Heidegger a „lét tisztásának” nevezett. A művek felénk való megnyílása egybeesik a mi feljük való megnyílásunkkal. Ezáltal a műalkotások egyrészt feltárják előttünk saját „nyitott” területet, másrészt minket is nyitottá, átjárhatóvá tesznek (önmaguk és önmagunk számára). Az absztrakció ezért, ahogy Maldiney hangsúlyozza, „nem egy művelet, hanem azon világ felé való nyitás, mely a műalkotásban lép elénk” (Maldiney 2000. 326). Vagy másként fogalmazva, „az absztrakció nem egy rendszer vagy módszer, hanem egy létezési mód” (Maldiney 2000. 197). Mindebből láthatjuk – ahogy Eliane Escoubas állítja (Escoubas 2004) –, hogy Maldiney az absztrakció fenomenológusa.

Végül hangsúlyoznunk kell, hogy Maldiney új értelmet ad a pátosz gyakran idejétmúltnak tartott fogalmának. Elmélete szerint a művészet a pátosz (szenvedély, szenvedés, felfokozott érzelmi állapot) megélésének lehetősége, mivel kiragadja az embert az apátiából, felkavaró és megrendítő érzéseket kelt, feltámasztja az eltompult érzékeket. A műalkotásokkal való találkozás az önmagunkból való kilépés „ek-sztatikus” állapota. A műveknek a minden korábban lehetségesnek hitt lehetőséget meghaladó – egyszerre „lehetetlen” és valós – eljövetele teszi a velük való találkozást az egyik legmeghatározóbb léteseményé.

## IRODALOM

- Becker, Oskar 2002. A szép esendősége és a művész kalandja. Ford. Menyes Csaba. In Bacsó Béla (szerk.) *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat. 7–27.
- Benveniste, Emile 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, N.R.F.
- Cézanne, Paul 1917. *Correspondance*. Paris, Grasset.
- Cheng, François 1979. *Vide et plein. La langage pictural chinois*. Paris, Seuil.
- Chrétien, Jean-Louis 2002. Lumière d'épreuve. In Serge Meitinger (szerk.) *Henri Maldiney. Une phénoménologie de l'impossible*. Putcaux, Le Cirle Herméneutique. 37–46.
- Darida, Veronika 2009. *Művészetapasztalatok*. Fenomenológiai megközelítések. Budapest, L'Harmattan.
- Escoubas, Éliane 2004. *L'Esthétique*. Paris, Ellipses.
- Gasquet, Joachim 1921. *Il y a une volupté dans la douleur*. Paris, Grasset.
- Hölderlin, Friedrich 1993. Hüperiön sorsdala. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Versek – Hüperiön*. Budapest, Európa. 38–39.
- Klee, Paul 1985. *Théorie de l'art moderne*. Paris, Denoël.
- Maldiney, Henri 2000. *Ouvrir le rien, l'art nu*. Fougères, Encre Marine.
- Maldiney, Henri 1986. *Art et existence*. Paris, Klincksieck.
- Maldiney, Henri 1993. *L'art, l'éclair de l'être*. Paris, Les Éditions du Cerf.
- Maldiney, Henri 1973. *Regard, parole, espace*. Lausanne, Éditions l'Age d'Homme.
- Meitinger, Serge (szerk.) 2002. *Henri Maldiney. Une phénoménologie de l'impossible*. Putcaux, Le Cirle Herméneutique.
- Merleau-Ponty, Maurice 2002. A szem és a szellem. Ford. Vajdovich György – Moldvay Tamás. In Bacsó Béla (szerk.) *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat. 53–77.

- Merleau-Ponty, Maurice 1996. Cézanne kételye. Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma*. 3. 76–90.
- Miklós Pál 1973. *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*. Budapest, Gondolat.
- Rilke, Rainer Maria 1983. A nyolcadik elégia. Ford. Rónay György. In uő: *Versék*. Budapest, Európa. 264–266.
- Rilke, Rainer Maria 2012. Szonettek Orfeuszhoz. Ford. Báthori Csaba. Budapest, Scolar, 2013.
- Straus, Erwin 1960. *Psychologie der menschlichen Welt*. Berlin, Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-87995-1>
- Worringer, Wilhelm 1989. *Absztrakció és beleézés*. Ford. Kocziszky Éva. Budapest, Gondolat.