

# HANGULAT

( német. *Stimmung*; ang. *mood, attunement, atmosphere*; fr. *humeur, accord, atmosphère*; ol. *umore, intonazione, atmosfera*; sp. *humor, afinación, atmósfera*; or. *настроение, настройка* )

## Előzetes megjegyzés

Leo Spitzer a hangulatfogalom előtörténetéről szóló tanulmányának mindjárt az elején a következő megállapításra jut: „Tény, hogy a német *Stimmung* szó mint olyan lefordíthatatlan.”<sup>1</sup> Ezzel nem azt akarjuk állítani, hogy az olyan szófordulatoknak, mint például *in guter Stimmung sein* ne volnának megfelelőik a többi európai nyelvben (vö. *to be in a good mood*),<sup>2</sup> hanem inkább azt, hogy egyetlen idegen nyelvű szó sem képes lefedni a *Stimmung* szó teljes jelentésspektrumát. A probléma nem korlátozódik az árnyalatokra. Ha a *Stimmung*-ot a francia *humeur*-re fordítjuk, akkor megfelelő kifejezést találtunk ugyan a fogalom szubjektumvonatkozására, csak hogy ez a szó nem választható le a szubjektív hordozóról (az *humeur d'un paysage* nem működik),<sup>3</sup> ahogy az a hangulat esetében nagyon is lehetséges. Az *atmosphère* ezzel szemben alkalmas az éntől független használatra, nem használható viszont egy szubjektív minőség (*mon atmosphère*) jelölésére. Az olyan szóképzésben mint a francia, amely a *kint/bent*, pontosabban a szubjektív/objektív kategóriatengelye mentén szerveződik, nem létezik megfelelő kifejezés az ezeket a megkülönböztetéseket alázó hangulatfogalomra. Megvilágító erejű ebben az összefüggésben az is, ha az angol *mood*-dal vetjük össze. A szó etimológiailag a német *Mut* rokona, amely jelezhet hangulatokat (vö. *Schwermut, Wehmut*), de a hangulatnál erősebben utal a szubjektív bensőre (a *Gemüte*).<sup>4</sup> A *mood* egyaránt használható objektív (*the mood of a landscape*) és szubjektív (*my mood*) kontextusokban,<sup>5</sup> csak hogy teljesen hiányzik belőle a zenei jelentésszféra, amely a német *Stimmung*-ban nem csak mellékszöveg, hanem – amint lentebb részletesen bemutatjuk – szemantikai erőforrásként masszívan jelen van. Az angol *attunement* magában foglalja ezt a zenei dimenziót, de technikai hangsúllyal, amely ellenáll a mentális és főleg világszerű dolgokra való átvitelnek. Egyébként a francia *humeur* és *atmosphère* ugyancsak nélkülözi a hangulatfogalom számára konstitutív zenei vonatkozást. Hasonló megfontolások vezethették Otto Friedrich Bollnow *A hangulatok lényege [Das Wesen der Stimmungen]* (1941) című tanulmányának francia fordítóit, amikor filozófiai műszóként vezették be a *tonalité affectives* kifejezést.<sup>6</sup> Az idevágó francia szótárak szerint a *tonalité* fogalmának esztétikai összefüggésekben is van bizonyos hagyománya.<sup>7</sup>

A fordítási nehézségekben a hangulatfogalom kettős jellegzetessége kerül előtérbe: először is az, hogy nem hagyja magát egyértelműen szubjektívként vagy objektívként kate-

gorizálni; másodsor pedig az, hogy erősen rányomja a bélyegét a metaforikus eredete. Spitzer tanulmánya kísérlet arra, hogy megvilágítsa ennek a szemantikai különösségnek a történeti-kulturális hátterét. Fő tézise, mely szerint a hangulatfogalom a világharmónia antik-keresztény koncepcióira vezethető vissza és panteisztikus előfeltevéseket juttat kifejezésre, az itt vizsgált anyag számos helyén is elfogadhatónak fog bizonyulni. Ugyanakkor ki kell emelnünk, hogy ez a cikk teljesen más irányt vesz, mint Spitzer globális kulturális mentalitástípusok felé tájékozódó, hosszútávú hagyományösszefüggéseket felvázoló vizsgálódása. Itt most kizárólag arról lesz szó, hogy hogyan használták és használják a hangulatfogalmat az esztétikai elmélet diskurzusában, valamint a poetológiai és az azzal rokon reflexiókban. A bemutatás célja e fogalomhasználat lehető legvilágosabb kifejtése az esztétikai paradigmák és irányadó koncepciók változásai közepette. Elvégre megfigyeléseink a szó tényleges előfordulásaira korlátozódnak, amely szó lexikális pályafutása – amint Spitzer is megjegyzi – csak a 18. században kezdődött.

Elemzésünk előfeltételezi a hangulatfogalom jelenbeli használata által lefedett jelenségkör előzetes értését. A történeti elemzés előkészítéseként azonban először és nagyon röviden e jelenségállomány három, a fogalom esztétikai használatának összefüggésében fontos aspektusa emelendő ki: a) a hangulatok az érzelmek területéhez tartoznak, és mint minden ezen a területen, énszerű minőséggel bírnak. Más szóval egy hangulat értelméhez hozzátartozik, hogy a hangulatot az „enyémként” éljük át. De a hangulatok – az érzelmekkel ellentétben – nem irányulnak intencionálisan egy tárgyra. Diffúzak, mindenben megosztják magukat, amit az ember külön-külön érzel vagy gondol, de anélkül, hogy specifikus objektumhoz kötődnének. A hangulatok jellemzésére Lotze az „elmeállapot színezetei”<sup>8</sup> metaforát használja, amely az egész élménymező mindenkori hangulati tónussal való telítettségét hangsúlyozza (gondoljunk csak a régi fényképek barnás elszíneződésére). A hangulat összminőség, egy „Hogyan”, amelynek fakó, lágy, derűs vagy vakító fényében tapasztaljuk az utunkba kerülő egyes dolog „Mi”-jét. Ez a „Hogyan” végső soron a szubjektum hogylétét érinti: „A hangulat nyilvánvalóvá teszi, »hogyan valaki hogyan érzi magát, és mit várhat.«”<sup>9</sup> b) Amint azt már a fordítás problematikájának tárgyalása is megmutatta, a hangulatfogalom nem kizárólag a tapasztalat szubjektív oldalára vonatkozik. A hangulatok nem pusztán a pszichikai belső élet módjai, hanem bennünket körülvevő atmoszférák is. Beszélhetünk „ősi hangulatról”, és gondolhatunk közben a „langyos lég”-re, a „vizes tetőkön fakó homály”-ra, az „esővíz”-re a „bádogban, meghörögte” vagy arra, hogy „dúltan pörögve, híz szürkeséggel, egén át a nemlét”.<sup>10</sup> Vagy inkább: ezeknek az elemeknek az összjátékára gondolunk, amelyek mindegyikét a hangulatkomplexióhoz tartozóként érzékeljük. Ezért aztán a hangulat a tárgyak és azok tulajdonságai számára integratív funkcióval bír, önmagába zárt egészé egyesíti őket, de anélkül, hogy megadhatók volnának az összefűzés szabályai. c) A hangulatok ezen felül kommunikatív dimenzióval is bírnak. Ez elsősorban a fogalom kollektívákra vonatkozó, már a 19. században felbukkanó és mára általánosan elterjedt használataiban mutatkozik meg: a hangulat a tőzsdén, egy ország politikai hangulata, egy ünnepély (általában feltételezik, hogy „jó”) hangulata. A hangulat kommunikációja szuggesztív módon, mintegy ragályosan, az explicit (és ezzel a tagadható, elutasítható) kifejtés küszöbe alatt történik. A tájékozódás, beállítódás, diszpozíció közösségét eredményezi, amely mindazonáltal instabil, mert nem erősítik meg kifejezetten szimbolizált normák.

Összefoglalva leszögezhető, hogy a tárgyalt aspektusok – énvonatkozás, integrációs potenciál, kommunikatív hatékonyság – prereflexív jellegük tekintetében egyeznek. A hangulat mindenkori teljesítménye anélkül megy végbe, hogy témává válna. A szubjektív és objektív összefonódása mellett vélhetően ez a másik fontos forrása annak a varázsnak, amelyet a hangulatfogalom a 18. század óta kifejt az esztétikai elméletalkotás kontextusában. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a vázolt jelenségkör nem időtlen jelentéskonstans, amely beleértendő a hangulatfogalom minden történetileg bizonyítható használatába. Épp ellenkezőleg, a fogalomtörténet még az esztétika szigorúan korlátozott területén belül is jelentésváltozást mutat, amelyet markáns eltolódások jellemeznek. Erre rálátást biztosítani a következő megfigyelések célja.

## I. A hangulat mint viszony és mint diszpozíció: Kant, Schiller, Humboldt

Az 1776-ban *Goethe levéltárcájából* címmel publikált konvolutum részét képező *Falconet*-tanulmányban találjuk azt a gondolatmenetet, amely a hangulatfogalom történetéhez kapcsolódó megfigyeléseink kiindulópontjaként szolgálhat. Ezt olvassuk ott a művészről: „Ha egy varga műhelyébe lép be avagy egy istállóba, ha szerelmese arcára tekint, ha a csizmájára, ha egy antik műre, mindenütt ott látja a szent rezdüléseket s finom árnyalatokat, melyekkel a természet minden tárgyát összefűzi.”<sup>11</sup> Bár itt a művész által érzékelt összesség belső egybehangzóságáért a természet felel, de ezt az egybehangzóságot a szó bevett értelmében aligha vehetjük a természet alkotásának. Itt nem organikus célszerűségről van szó, hanem arról, hogy a tárgyak – köztük banálisak is – a kapcsolatok egységes színezetű szövedékéhez tartoznak. A művészi pillantásról van szó, amely olyan értelemtöbbletet ismer fel az adott tárgyakban, amely visszahangszerű tónusváltozatok játékaiként bontakozik ki, s ezzel átfogó egységre hozza a különmemű tárgyakat. A művészi pillantásnak ez a feltáró funkciója – folytatódik a gondolat – antropológiai gyökerekkel bír; az elborzadásból származik, az irtózatból, a szerelem okozta örömből, azaz olyan forrásokból, amelyeket ma „hangulatoknak” nevezhetnénk. Ami a művészt az átlagembertől megkülönbözteti, az az a képessége, hogy ezt a hangulatot ne csak érezze, hanem felismerje a törvényszerűségeit, és hogy maga állítson elő hangulatot. „Nos, a művész nem éri be azzal, hogy érzi az okozatokat; elhatol az azokat kiváltó okokig. Mondhatni, úgy hever előtte a világ, mint teremtője előtt, ki, míg alkotásának örvend, egyszersmind gyönyörködik a harmóniákban, melyek által megteremtette, s amelyekben fennáll.”<sup>12</sup> Egy olyan formaösszefüggés előállításáról van szó, amely egymást keresztező utalásokból áll, és amely a művészen rejülő szubjektív korrelátumnak felel meg. Ez a korrelátum nem valamire irányuló impulzus, hanem – megintcsak ez a szó kívánczik ide – egy hangulat fogalomelöttes artikulációja. Ezért folytatódik így az imént idézett rész: „Ez az, ami szüntelen munkál a művész lelkében, s ami a művészen a lehető legátértettebb kifejezésre törekszik anélkül, hogy megismerőerején áthaladt volna.”<sup>13</sup> A művészi alkotás folyamata abban áll, hogy az egymásra vonatkoztatott képek és jelentések pszichikai szövedékét egy formaösszefüggésben objektíválja, amely azt – fogalomelöttes mivolta ellenére – általánosan megoszthatóvá teszi.

Ezzel felvázoltuk a művészet és a hangulat közötti viszonyt az azt a koncepcióját, amely előrevetíti az ezirányú, mind a mai napig tartó vizsgálódások lényeges mozzanatait. Ezzel egyidejűleg az olyan megfogalmazásokban, mint a „szent rezdülések” és a „harmóniák” (hogy a teremtő Istenről ne is beszéljünk), annak a diskurzushagyománynak a nyomai ismerhetők fel, amelyeket Spitzer azonosított a hangulatfogalom szemantikai háttéréként. Nyilvánvalóan arról a diskurzustörténeti fordulópontonról van szó, amikor a spekulatív-szimbolikus teológia hagyományának állománya a reflektált esztétikai elmélet eszköztárává alakul. A következőkben ismételtelen lesz rá alkalmunk, hogy igazoljuk, mennyiben volt előremutató a röviden bemutatott goethei gondolatmenet. Ezen a ponton azonban a *Falconet*-tanulmány azért iránymutató, mert benne éppen az a fogalom *nem* kerül elő, amely a tanulmányban a művészet eredetéről, belső összefüggéséről és hatásmódjairól kidolgozott felfogás pregnáns összefoglalását adhatta volna. 1776-ban a hangulatfogalom még nem állt Goethe rendelkezésére.

Mi volt a lexikális helyzet a 18. század utolsó harmadában? Megállapíthatjuk, hogy Johann Christoph Adelung *Szótára [Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart]* (1774–1786), Johann Georg Sulzer *Általános elméletével [Allgemeine Theorie der Schönen Künste]* (1771/1774) szemben, amely szintén csak a zenei jelentésre hivatkozik (további utalásokkal a hangulat zeneelméleti tárgyalásához),<sup>14</sup> nem tartalmaz önálló „hangulat” címszót. Maga a szó febukkan ugyan, de csak a *stimmen* ige<sup>15</sup> főnévi alakjaként, amelynek tárgyatlan („felhangzani vagy hangot adni”) és tárgyas jelentést is („felhangol egy hangszer”) tulajdonít. A mi kérdésfelvetésünk kontextusában kizárólag a második jelentés fontos: a hangszer *felhangolása*, vagyis az eljárás, amelynek során „a hangszernek vagy egyes részeinek megadják a viszonylagos hangmagasságot”.<sup>16</sup> Grimm szerint

a „hangol” szónak ez a jelentése a 16. század óta bizonyítható. A 17. század vége óta a főnévi alak nem csak a hangolás folyamatára, hanem annak eredményére, a felhangoltságra is vonatkozik a hangszeres zenéléshez írt útmutatók tanúsága szerint.<sup>17</sup> A felhangolás műveletének (és ezzel a hangolásnak) az esetében az abszolút vagy relatív hangmagasságok meghatározásának bonyolult eljárásáról van szó; a viszonyok különféle meghatározásai lehetségesek; az állítólag Püthagoraszig visszanyúló elméleti alapok nincsenek híján a matematikai szubtilitásnak. A mi céljainkhoz azonban teljességgel elegendő, amit Adelung regisztrált. A felhangolás esetében arról van szó, hogy viszonyba állítják egymással egy hangszer részeit (pl. a húrhosszúságokat) vagy viszonyba állítanak egymással több hangszert; az eljárás célja – a részek vagy hangszerek – összjátékának koordinálása (harmonizálása).

Ezzel megneveztük a modell lényegi elemeit, amelyet majd átvisznek az esztétikára. Hiszen a hangulat fogalmának esetében – már amennyiben szemantikai történetének e fázisában releváns az esztétikai elmélet számára – először is egy metaforáról van szó: egy bizonyos tevékenységi körből (itt: a zenei praxisból) kölcsönzött konceptuális séma használatáról, mégpedig abból a célból, hogy szemantikai szempontból a segítségével szerveződjön egy másik terület (itt: az esztétikai tapasztalat). Ennek menetét egy fontos példán fogjuk hamarosan megmutatni. A hangulatfogalom zenei használatát érintő két dolgot azonban most kell kiemelnünk: a) a zenei hangolás aktusszerkezetének alapján három lehetséges szerep létezik, amelyekre a hangolás szó vonatkozhat. Először is jelentheti a felhangolás eljárást, másodsor az eljárás eredményét (a felhangoltságot), harmadszor pedig azt, hogy a hangszer készen áll arra, amire hangolták, nevezetesen a játékra. A hangolásfogalom már eredeti használatának gyakorlati mezején is olyan szemantikai potenciállal bír, amely három mozzanatra tagolódott: az előkészítésre, a belső viszonszerkezetre és a diszpozícióra. Az esztétikai diskurzus mindhármát aktualizálja. b) Másodsor fontos, hogy hangsúlyozzuk azt a szemantikai tényállást, mely szerint a hangolásfogalomnak a zenei praxis területén semmi köze sincs a „belső tapasztalathoz”, főleg az énszerű minőségekhez. Egy hangszer felhangolása objektív tényállás; előírt procedúrák alapján végzik, megléte pedig meghatározott kritériumok alapján állapítható meg. A hangulatfogalom esztétikai elméletbeli használatában az válik izgalmassá, ahogyan a fogalom a lelkiekre való metaforikus átvitele következtében lépésről lépésre eloldódik ettől a kizárólag „objektív” értelemről, és ezzel együtt kialakul a fent említett énvonatközös. A fogalomnak ez a szubjektivizálódása azonban – ezt hivatottak megmutatni az ebben a részben hozott példák – nem megy végbe az esztétikai használat első fázisában. Amikor még friss a hangulatmetafora, akkor kognitív teljesítőképesége számára szoros határt szab a származási területének praxisszerkezete. A szubjektivizálódás felé tett lépés még például Adelungnál sem történik meg, akinél még olyan emberekről van szó, „akik véleményei, hajlamai és jó szándékai egymással összhangban állnak, és akik összhangra törekednek”.<sup>18</sup> Az ő hangulatuk (pontosabban „egybehangzásuk”) ugyanúgy kívülről megfigyelt dolog, mint az, hogy a húrok fel vannak hangolva.

A hangulatmetafora korai használatára már a 16. században találunk példát. Spitzer már említett tanulmányában egy 1547-ben publikált Vitruvius-fordításból idéz: „Mert ahogyan egy lant vagy egy másfajta hangszer magasra vagy mélyre állítható, és mégis megtartja a *hangolás összhangját* és kellemességét, ugyanúgy *ugyanolyan harmóniában* lelhető fel a kisebb és nagyobb testekben a valódi és tulajdonképpeni szimmetria.”<sup>19</sup> Ez a metafora azt hangsúlyozza, hogy mindkét területen – a zenében és a szobrászatban is – fenntartható a részek közötti viszony, még akkor is, ha módosul a magasság vagy nagyság. *Az ítélőerő kritikájának* megjelenése előtt nyolc évvel Christian Cay Lorenz von Hirschfeld a kanti használatához közelálló jelentésben használja a metaforát. Az általa leírt kertek kisebb építményei „hangolják a lelket vagy legalábbis megtartják abban a hangulatban, amelybe került; magasabb rendű szemlélődések felé terelik, amelyeket ez a hangulat csupán előkészít”.<sup>20</sup> Világosan kivehető ebből a megfogalmazásból a „diszpozíció” jelentés-aspektusa: a tárgyaknak a szemlélőre gyakorolt hatása a szemlélőt egy másik, a *per se* esztétikai tapasztalaton túlmutató tevékenységre, magasabb rendű (véltetően morális-vallási) szemlélődésre diszponálja.

A hangulat metaforájának kétségkívül legtöbb következménnyel bíró használata az esztétikai elmélet kontextusában *Az ítélőerő kritikájának* abban a paragrafusában található,

amely Kant szerint az egész vizsgálódás legnehezebb kérdését tárgyalja. Ez a kérdés az esztétikai ítélet megoszthatóságát érinti, amely az öröm érzésére mint az ítélet alapjára vonatkozik. Ha az öröm érzése megelőzné a megoszthatóságot, akkor a szép felett érzett öröm tisztán privát érzés lenne, amelynek megtörténtéről ugyan beszámolhatnánk másoknak, azt azonban nem várhatnánk el, hogy az adott megjelenítés kapcsán mások is ugyanazt érezzék. Az egyetértésre támasztott igény azonban hozzátartozik a szépségről alkotott ítélet grammatikájához, ennél fogva a sorrendnek pont fordítottnak kell lennie: struktúramozzanatként már az öröm érzésének tartalmaznia kell a saját megoszthatóságát, sőt a képzelőerő megjelenítés által kiváltott játékanak megoszthatósága *felett* érzett örömmel kell lennie. De hogy volna ez lehetséges, amikor a megjelenítések csak egy általános fogalom közvetítésén keresztül tarthatnak igényt a megoszthatóságra? A szépség esetében ugyanis – ezt mutatta már a kanti analízis első fázisa is – épphogy nem a fogalom közvetítésén keresztül állított objektív tényállásról van szó. Ez dióhéjban Kant problémája *Az ítéelőerő kritikájának* ezen a pontján. Az általa javasolt megoldás azt mondja ki, hogy egy adott megjelenítés által kiváltott és a képzelőerőnek a megjelenített anyagon kibontakozó játéka mégiscsak lejátszódhat úgy, hogy bár nem fogalom által vezérelt, vagy Kanttal szólva, meghatározott, mindamelllett mégis értelemkonform módon zajlik. Kant azért nyúl a hangulat metaforájához, hogy meg tudja nevezni a képzelőerő és az értelem nem fogalom által kikényszerített koordinálásának állapotát: „Egy olyan megjelenítés, amely egyesként és más megjelenítésekkel való összehasonlítás nélkül is összhangban van azon általánosság feltételeivel, amely általában véve az értelem feladatát jelenti: egy ilyen megjelenítés a megismerőképességeket abba a proporcionált hangoltságba hozza, amelyet minden megismeréshez megkövetelünk, s amelyet így érvényesnek tartunk mindenkire nézve, aki arra rendeltetett, hogy értelmét és érzékeit összekapcsolva ítéljen (azaz minden emberre nézve).”<sup>21</sup> Ezzel a mondattal válik a „hangulat” esztétikai fogalommá.

De mi történik a hangolás zenei fogalmával, amikor átvisszük az esztétika problémájára? A legerőteljesebb változás bizonyára abban áll, hogy nem vonatkozik többé a gyakorlatra – egy szabályozott folyamatokon keresztül végrehajtott műveletre. Sőt, nincs itt már semmiféle cselekvő! Bár a „hangolás” eljárását továbbra is feltételezik, csak hogy ez már nem emberi szubjektumok által végrehajtott cselekvés. Szintaktikai szempontból a „hangolás” a „megjelenítés”-ből indul ki, amelyet biztosan nem gondolhatunk el „cselekvő szubjektumként”. De mit érthetünk még hangolási eljárásról? Az idézett megfogalmazás („egy megjelenítés a megismerőképességeket abba a proporcionált hangoltságba hozza”) bizonyára nem úgy értendő, hogy a megjelenítés a megismerőképességeket oksági behatással „hangolja”. Akkor a kellemessel és nem a széppel lenne dolgunk. Kant nyilvánvalóan olyasvalamire céloz, ami a zenei hangolásfogalom szó szerinti használata révén nem elgondolható. Ugyanakkor a fogalomnak a metaforikus használata lehetővé teszi a számára, hogy kiiktassa a zenei hangolásfogalom operacionális előírásait, és ezáltal ugyanazon szó keretei között konceptualizálja a képzelőerő ön-hangolását a megjelenítés egy konkrét ajánlatának apropóján. A hangulatmetafora Kantnál tehát először is azt jelenti: a képzelőerő a szemléleti anyag feldolgozását magától hajtja végre a megismerés általános követelményeinek megfelelően. A metaforizálás e negatív teljesítménye mellett mindenesetre elkönyvelhető egy pozitív is. Ahogyan a metaforikus átvitel a szó szerinti használat bizonyos aspektusainak a kiiktatásával szabaddá teszi a megnevezés új lehetőségeit, pont úgy tesz szert a séma más aspektusainak megtartásával olyan eszközökre, amelyek hasznára válnak az új referenciális mező konceptuális szervezésénél. Így veszi át Kant a zenei hangolásfogalom két konceptuális szerepét azzal, ahogy ő használja a hangulatmetaforát. A fogalom nála is egyfelől a hangoltságra mint két rész (kognitív képesség) proporcionált viszonyára vonatkozik, míg másfelől tartalmazza a diszpozíciót, hogy egy bizonyos fajtajú tevékenység végbemenjen. Így ragadhatjuk meg a hangulat jelentéseként az idézett mondatban: a) a „proporcionált viszony”-t a képzelőerő és az értelem között – lásd ehhez a megfogalmazást: „az elme erői közti játék harmóniája [...]”, valamint „az a proporció, amely egy megjelenítés esetében (mely által nekünk egy tárgy adatik) megfelelő ahhoz, hogy e megjelenítésből ismeretet alkossunk”;<sup>22</sup> b) a képzelőerő diszpozícióját, hogy értelemkonform módon működjenek – lásd ehhez „a természeti fenséges iránti érzés” definícióját mint „az

elme olyan hangoltságát”-t, „amely hasonló a morális hangoltsághoz”.<sup>23</sup> Ezek a szemantikai implikációk (proporción, diszpozíció) azok, amelyek kiemelik a kanti hangulatmetaforát a zenei fogalom megkülönböztető jegyeinek állományából, és átemelik az esztétikai tapasztalat célba vett mezejére.

A hangulatmetaforának a kiiktatás és a szelekció kettős művelete során elért szemantikai teljesítőereje mindazonáltal *nem* terjed ki semmi szubjektívra. A modern hangulatfogalom érvonatkozása teljességgel hiányzik Kantnál, és ahogyan rövidesen megmutatjuk, közvetlen követőinél is. Mindaz, amit Kant a hangulat fogalmával megnevez, akárcsak a zenei hangolás fogalmánál, kívülről történő megfigyelés eredménye. Még ha a kognitív erők egymáshoz fűződő viszonyát érinti is, a szóban forgó tényállás teljességgel objektív. Mindazonáltal van egy aspektusa a kanti fejtegetésnek, amely a szubjektivitás irányába történő apró jelentésetelődésként értelmezhető. Hiszen az esztétikai elméletalkotás kontextusában természetesen nem léteznek hangulatot előállító eljárások, nem léteznek mérőeszközök és kritériumok. A kognitív erők terén még az sem világos, hogy mit jelenthet „a proporción”: talán csak „egyértéktést”, „konfliktusmentességet”. Csakhogy a probléma súlyosabb ennél, hiszen a megismerés normális esetében a képzelőerő ráhangolását, hogy az értelemmel egyeztetett tevékenységet folytasson, egy fogalom alkalmazása biztosítja, ami előírja a képzelőerő számára a szemléleti anyag szintéziseinek szabályait. Itt viszont a „proporcionált hangulat” nem egy fogalom alkalmazásának útján, hanem magától áll elő. Látható, hogy a hangulatmetafora alkalmazása a „belső” viszonyokra a metafora által jelölt állapot objektív megállapíthatósága és a kommunikálhatósága terén súlyos nehézségeket von maga után. Kant meggyőződése szerint azonban ez az állapot a „belső érzék” által érezhető és általánosan megosztható, mivel ez az állapot azt az állapotot testesíti meg, amely minden megismerés előfeltétele, és így a megismerés általános feltételét jelenti. Ennélfogva az „érzet”<sup>24</sup> különös esetéről van szó, amelynek örömjellegét joggal feltételezhetjük másoknál; egy érzetről, amely – Goethével szólva – a „lehető legátértettebb kifejezés”-re törekszik, ám anélkül, hogy a „megismerőerején áthaladt volna”.<sup>25</sup> Természetesen az, hogy az elmeerők hangulata érezhető és kizárólag érezhető, az maga a hangulat állapotára számára nem lényeges; a hangulat – zenei hangolásfogalom grammatikája alapján – objektív tényállás marad. Visszatekintve mindazonáltal felismerhető, hogy Kant megfontolásai lassanként közelítenek afelé a felfogás felé, mely szerint maga a hangulat annak egyik módja, ahogyan az ember érzi magát, és csak az „én” hangulatomként élhető át.

Úgy foglalhatnánk össze a hangulatmetafora *Az ítélőerő kritikájában* betöltött funkcióját, hogy e metafora eszközt ad Kant kezébe ahhoz, hogy bevezesse a normativitást (általánosérvényűséget) az érzéki megjelenítő aktivitás területére, hogy ezáltal az aktivitás felett érzett örömet úgy gondolhassa el, mint ami fogalmi közvetítés nélkül általánosan megosztható. Megosztható éppen a képzelőerőnek a mindenkori megjelenítési ajánlat tekintetében végrehajtott ön-hangolása lesz, miközben a képzelőerő egyeztetett viszonyba kerül a fogalmak képességeként értett értelemmel. A fogalom történetének azt a fázisát, amely közvetlenül a hangulatmetafora kanti használatára következik, a metafora funkciójában bekövetkező eltolódás jellemzi, amely szemantikai változást eredményez. Ezt a folyamatot két további példa illusztrálja.

Az érintett szemantikai változás Friedrich Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* (1795) című művén figyelhető meg. A döntő szakasz a 20. levélben áll: „Az elme tehát egy olyan köztes hangulaton megy át az érzettől a gondolathoz, amelyben érzékiség és ész *egyszerre* tevékenyek, ám épp ezért kölcsönösen megszüntetik egymás meghatározó erejét, s oppozíció által negációt idéznek elő. Ez a köztes hangulat, melyben az elme sem fizikai, sem morálisan nincs kényszerítve, s mégis mindkét módon tevékeny, mindennél inkább rászolgál arra, hogy szabad hangoltságnak nevezzük, s ha az érzéki meghatározás állapotát fizikai, az ész általi meghatározását pedig logikai és morális állapotnak mondjuk, akkor a reális és aktív meghatározhatóság szóban forgó állapotát *esztétikai* állapotnak kell nevezni.”<sup>26</sup> Látható, hogy Schiller a „Stimmung” szó morfológiájának vezérfonala mentén gondolkodik, miközben spekulatív potenciált nyer a tárgyasságot jelölő „Be-” igekötő hiányából.<sup>27</sup> Közben gondolatmenete csattanójává teszi a kanti fogalomhasználat egy mellékes aspektusát. Kantnál a képzelőerő hangolása (pontosabban ön-hangolása) min-

denféle fogalmi előírás nélkül zajlik. Ezáltal kerül a képzelőerő összehangolt viszonyba az értelemmel, amely viszony a megismerés normális esetében egy fogalom segítségével történő meghatározáson keresztül áll elő. Schiller célja más. Ő arra az állapotra akar rátalálni, amelyben az „elme” sem értelem vagy ész, sem érzet által nem meghatározott. A kétféle meghatározástól mentes elmeállapotot aztán „hangulat”-nak<sup>28</sup> nevezi: a tiszta meghatározhatóság<sup>29</sup> állapotának, vagyis potencialitásnak. A fogalomnak ez az átdolgozása jelentős szemantikai eltolódást implicál, amelyet a következőképpen foglalhatunk össze: Schillernél elvész az a központi aspektus – tudniillik a képességek közötti „proporcionált” viszony –, amelyet Kant a zenei hangolásfogalomból nyert ki. Ezzel azonban a hangulatfogalom már nem egy szellemen belüli viszony jelölőjeként funkcionál, hanem olyan szakkifejezésként, amely egy átfogó értelemben vett elmeállapotot – az esztétikai állapotot – jelöli. Ezt az állapotot ugyan az idézi elő, hogy egyfelől az érzet, másfelől az ész a maguk meghatározó erőivel kölcsönösen semlegesítik egymást, ez a kölcsönös „megszüntette megőrzés” azonban mégsem az, amit Schiller a hangulatfogalom használatával célba vesz. Schiller számára a „hangulat” inkább a szabadságnak és a meghatározhatóságnak azt az állapotát jelenti, amelyet a meghatározások tagadása eredményez, és ez a hangulat nem az egymáshoz fűződő viszonyukban vett egyes képességeké, hanem magáé az egészében vett elméé.

A hangulatfogalom schilleri használatán így aztán megfigyelhető, ahogyan a fogalom eloldódik a zenei praxis származási területétől. A hasonlító – a húrok arányos viszonya – kikerült a látótérből. A zenei jelentésnek csupán a harmadik mozzanata maradt meg, mégpedig a diszpozíció aspektusa. És ezzel meg is neveztük a schilleri hangulatfogalom funkcionális teljesítményét: a potencialitás azon állapotát szándékozta fellelni, amelyből kiindulva anélkül emelkedhet fel az emberi szubjektum az ésszerű önmeghatározásig, hogy az emberi lét érzéki oldalán erőszakot tenne. Látható, hogy a hangulatfogalom szemantikai eltolódása a *Levelekben* összefügg az esztétikai nevelés átfogó kultúrpolitikai programjával. Ennek az eltolódásnak a fő következményeként a szemantikai irányértelem elterelődését tarthatjuk számon. A *genitivus objectivus*, amely a hangulatfogalmat kiegészíti, már nem a többes számban vett „képességek”, hanem az egyes számban vett „elme”, mint például „az elme esztétikai hangulata”<sup>30</sup> megfogalmazásban. Ez szemantikai előrelépés a szubjektivizálódás irányába, bár az énrre vonatkoztatott átélhetőségének tekintetében a hangulatot még nem mindenkor enyémvalóként gondolja el. Épp ellenkezőleg, Schiller az esztétikai hangulatot (a szabadság) normatív eszményi állapotaként fogja fel; a fogalmát dedukció révén nyeri, és nem az élményszerkezeten való eszmélkedésből. Így a hangulat elgondolása még objektív. Mindazonáltal megállapítható, hogy a fogalmi grammatika egy bizonyos irányba kanyarodik, eloldódik a viszonyfogalom által meghatározott nyelvjáratától. Ettől fogva a hangulat jellemzői nem azok a tagok lesznek, amelyek egymáshoz fűződő kapcsolatot megnevezi, hanem azok a globális minőségek (mint például „egykedvűség”, „szabadság”), amelyek az elmeállapot minőségei. Érdekes megfigyelni, hogy ez a jelentéseltolódás Schillernél együtt jár az „esztétikai” fogalmának abszolút érvényűvé válásával. Igen, Schiller után az az elmeállapot, amelyet ő „hangulat”-nak nevez, *ipso facto* esztétikaivá válik.

Ezt a szakaszt gyors kitekintéssel zárjuk Wilhelm von Humboldt *Goethe Herrmann és Dorotheájáról [Über Göthe's Herrmann und Dorothea]* (1799) című értekezésére, amely a hangulatfogalom harmadik változatát nyújtja. Ebben a szövegben a „szubjektivizálódás” terminus, amelyet a szemantikai eltolódás jelölésére használtunk, a tárgynyelv szintjén adott. Humboldtnek mindent egybevéve egyetlen transzcendentális kérdésfelvetése van: „hogyan lehetségesek egyáltalán a művész által kiváltott esztétikai hatások?”<sup>31</sup> Az ebben az írásában kidolgozott válasz abban áll, hogy az esztétika minden törvénye levezethető „az önmagáért vett és az elme más erőire vonatkoztatott képzelőerő természetéből”.<sup>32</sup> Ebben az értelemben Humboldt vállalkozása a kanti elmélet folytatásaként értelmezhető, a fókuszában ugyanakkor nem az esztétikai ítélet, hanem a művészi, főként a költői alkotás és hatás áll. Elemzésünk céljait tekintve Humboldt műfajelméleti megfontolásai bírnak különös jelentőséggel, hiszen Humboldt nem csak a művészetet, pontosabban az általában vett költői művészetet akarja a benne rejlő lehetőségek tekintetében megvizsgálni, hanem a költői művészet különféle műfajokban történő individualizálódását is. Hogy éppen ehelyütt – a műfaj tárgyalásának kontextusában – jut érvényre a hangulat fogalma, szemantika-

tikai szempontból is érdekes, mert a fogalom ezáltal az egyéni látásmódok megragadásával kapcsolódik össze, és mert így a „hangulat” individualizáló tényezőként kerül bevezetésre. „Minden lényegét tekintve különböző költészeti műfaj felosztásának alapja egyedül a költői képzelőerőnek és a lélek azon általános állapotának a természete, amelyet a képzelőerő minden egyénben megmunkál. E két rész vizsgálata, önmagukban és összekapcsolódásukban, adja minden egyes költői műfaj jellegét, *a szubjektív hangulatot*, amelyből létrejön, és amelyet másfelől előidéző, és ebből vezethető le *az objektív definíció*.”<sup>33</sup> Ezzel a megfogalmazással még nem értük el azt a pontot, amikor majd hangulatként gondolják el minden egyes emberi szubjektum individualitását; ez majd csak Diltheynél és Simmelnél történik meg. Mindazonáltal már itt létrejön a kötelék a hangulat és az individualitás fogalmai között.

Ha azt kérdezzük, hogy mi a helyzet ezzel a különböző műfajokat mindenkor „megalapozó hangulat”-tal,<sup>34</sup> akkor kanti választ kapunk. Arról a viszonyról van szó, amely egyfelől a képzelőerő, másfelől a többi képesség, főleg az érzet és az ész között áll fenn. Amíg Kant ezzel a viszonytal kapcsolatban csupán két lehetőséget látott (egymásra hangolt vagy sem), Humboldt pluralizálja a hangulatokat, és ezzel műfajindividualizáló komplexiókká avatja őket. Sőt, új mozzanatot vezet be a hangulat leírásába, még hozzá az objektív és szubjektív relatív dominanciáját. A „hangulat” nála nem csupán a kognitív erők közti viszonyt jelenti, hanem és elsősorban azt a módot, ahogyan a világot egyáltalán felfogjuk. Ebben minden bizonnyal a schilleri naiv és szentimentális érzékelésmódok közötti megkülönböztetés folytatását láthatjuk, de immár a műfajelmélet terén és mindenféle történelemfilozófiai ballaszt nélkül. A lírai hangulat tendenciája teljes mértékben a tragikus hangulatban bontakozik ki, amelynek szembenállását az epikus hangulattal Humboldt így foglalja össze: „hogy, ugyan mindkettő mozgásba hozza minden erőnket, ezek azonban mindegyikben más arányban és más módon keverednek, tehát mindegyiknek más elmeállapot szolgál alapjául, az eposznak a szemlélésé, amelyben a *tárgy* az uralkodó, a tragédiának pedig egy bizonyos érzetre rábírt elmeállapot, amelyben az *alany* uralkodik.”<sup>35</sup> A képességek kanti viszonyából keverék lett, változékony egység, amely azáltal válik összetettebbé, hogy Humboldt a beállítódást (az alany- vagy tárgydominanciát) vezeti be döntő tényezőként. A műfaji feltételeket adó hangulatok továbbá az időhöz fűződő egyedi viszonyuk alapján is elkülönülnek egymástól: a „tiszta epikai hangulat” olyanként, „amely az egész életen át tarthat”, a lírai-tragikus olyanként, amely „lökésszerűen” halad előre, majd „végül hirtelen, egy meredek magaslaton”<sup>36</sup> hagy magunkra bennünket. A humboldti értelemben vett művészi hangulatok szubjektív összeállítások, amelyek individuális jellegét több tényezőnek az összefonódása eredményezi: a) a kognitív erők belső arányának, b) a feldolgozás relevanciaszemponyjának (alany- vs. tárgydominancia), c) az idővonatkozások megformáltságának. Ezzel még nincs elgondolva az énvonatkozás – a hangulat mindenkor enyémvalósága; inkább kívülről szemlélt szubjektív ideáltípusokról van szó. Pontosan az lesz a „klasszikus” esztétika e szakaszban tárgyalt három változatának a közös ismertetőjegye, hogy kívülről szemlélik a szubjektumot. E csoporton belül a költői hangulat humboldti koncepcióját tekinthetjük annak, amely a legmesszebb ment a hangulatszemanika szubjektivizálásában. Humboldt szerint a hangulat nem két megismerőképeség közötti egyetértés, amely minden szubjektum esetében ugyanúgy jön létre, de nem is a szabad önmeghatározásra képes lényként vett ember tiszta potencialitása, hanem a világgal szembeni beállítódás egy módja, amely a költői szubjektum minden megismerési aktusában megnyilvánul, és ezzel adja meg számukra az egyénileg tipikus egységet. A hangulat belső struktúrájaként értett arány ebben az esetben is egy diszpozícióhoz vezet, ahogy Kantnál és Schillernél is, de olyanhoz, amely a kibontakozás eltérő lehetőségeit mutatja. Végezetül érdekes megjegyeznünk, hogy a megkülönböztető képesség növelése, amelyben a hangulatfogalom Humboldt elméletében részesül, a zenei hangolásfogalom azon jelentésspektusának aktualizálásán keresztül történik, amelyhez sem Kant, sem Schiller nem fordul. Hiszen a zenei fogalomban a kezdetektől fogva benne rejtett, hogy különféle hangolási arányok lehetségesek, amelyek különféle célokat szolgálnak.



## II. A hangulat mint radikális bensőségesség: Fichtétől Hofmannsthalig

A 19. század folyamán lassanként megszilárdul az a jelentéskomponens, amelyet fentebb a hangulatfogalom érvonatkozásának nevezünk. A hangulatok önálló érzelmi dimenzióként kerülnek a látótérbe, amelynek diffúz összjellege – az „elmeállapot színezei” (Lotze) – finom változatokat és alig észrevehető átmeneteket mutat. Ezért beszél például Dilthey a hangulatokról mint „számtalan nüanszról”,<sup>37</sup> amelyekből a világhoz való mindenkor egyedi hozzáállás áll. Felfigyelnek a hangulatok efemer, változékony jellegére, amely a szubjektivitás hullámzó mivoltát tükrözi. Másrésről megfigyelik a mélyen gyökerező, hosszan tartó hangulatokat, amelyek az egyedi személyiség alapját képezik. Carl Gustav Carus, akire Bollnow úgy utal, mint a hangulatok elméletének egyik legfontosabb úttörőjére,<sup>38</sup> mindkét aspektust megragadja: az „elme különböző hangulatainak a változását”<sup>39</sup> ugyanúgy, mint az embernek azt a lelki alaprétéget, amely „a mindenség rezonanciája bennünk”.<sup>40</sup> A zene mint a hangulatok jellemzésének összehasonlítási alapja mellé két további jelenségkör társul: a táj és az időjárás, amelyekben a belső hangulat objektív korrelátumait ismerték fel. A század második felében a kísérleti pszichológia fog bele a hangulatok osztályozásába, okaik felkutatásába és okozataik feltérképezésébe. A kutatás mind a mai napig érdeklődik e terület iránt.

Ami a hangulatfogalom esztétikai elméletbeli használatát illeti, egészen korán megfigyelhetők az új hangsúlyok. Az eposz, dráma és líra műnemtriójának romantikában végbemennő érvényre jutása hozza létre azt a helyet a funkciók között, amelybe a hangulatfogalom beíródik. Már a *Beszélgetés a költészetéről [Gespräch über die Poesie]* Friedrich Schlegelje utal arra, hogy az „elégikus” költészet egyik fő jellemzője a „hangulatok váltakozása az élet játékában”.<sup>41</sup> Hegel az *Esztétikai előadásokban* (először 1818-ban) a lírai műnem lényegi ismertetőjegyének státuszára emeli a hangulatot: „A tulajdonképpen *lírai* egységet azonban nem az alkalom és a realitás adja meg, hanem a szubjektív belső megindultság és elfogásmód. Mert az egyes hangulat vagy általános szemlélődés, amelyre költőileg ösztönöz az alkalom, az a középpont, amely meghatározza nemcsak az egésznek színezetét, hanem azoknak a különös mozzanatoknak körét is, amelyek kibontakozhatnak, a kidolgozás és összekapcsolás módját, s ezzel a költeménynek mint műalkotásnak támaszát és összefüggését.”<sup>42</sup> Ha visszatekintünk a hangulatfogalomnak az első szakaszban tárgyalt használataira, világossá válik, hogy szemantikai átalakulás előzi meg azt, ahogy Hegel határozza meg a lírait. A hangulatot mintegy besüllyesztették a szubjektum bensőjébe, a modulációi immár magának a szubjektivitásnak a kézjegyei, e modulációk alkotják a médiumot, amelyben az én közvetlenül érzi önmagát. A hangulatnak pontosan ez az intimitása biztosítja az előnyt a szubjektivitás absztrakt kinyilvánításával szemben, amelyet Hegel reflexiónak nevez: „A legtökéletesebben lírai ebben a tekintetben az elmének egy konkrét állapotban összpontosított hangulata, mivel az érző szív a szubjektivitás legbensőbb és legsajátabb lényege, a reflexió és az általánosra irányuló szemlélődés azonban könnyen a tanító hangnembe eshetik [...]”<sup>43</sup> Ahol a hangulatot a szubjektivitás „legbensőbb és legsajátabb lényege”-ként gondolják el, ott az érvonatkozás (az önmagunkhoz való viszonyulás szemben a kognitív képességek proporcionált viszonyával) hozzá fog tartozni a definíciójához. Ezzel a szemantikai változással válik lehetővé a „hangulatlíra” olyan koncepciója, amelyet az irodalomtudósok még a 20. század második felében is továbbörökítettek. Csak Walther Killy búcsúztatta el végleg ezt a fogalmat, aki cserébe a lírai konvenciók állandóságát hangsúlyozta.<sup>44</sup>

E szakasz tárgya két szélsőséges pozíció, amelyek a hangulat radikális bensőségességét helyezik az esztétikai, pontosabban poetológiai reflexió fókuszába. Az első pozíciót már a 19. század küszöbén megfogalmazza Fichte *A filozófia betűjéről és szelleméről [Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie]* (1794) című művében. Ez a töredékes értekezés azért tarthat számot érdeklődésre a mi szempontunkból, mert levonja az esztétikai konzekvenciákat Fichte eredeti belátásából, mely szerint a szubjektivitás szerkezete önmagunkhoz való viszonyulás.<sup>45</sup> Ezenfelül vitába száll Schiller *A ember esztétikai neveléséről* című levelei-

ben kifejtett elméletével, ami a szöveg bonyodalmas publikációtörténetéhez vezetett. Jelen kontextusban eltekinthetünk a vita részleteitől. Fontosnak talán csak az a politikai pont nevezhető, hogy Fichte elméleti félresiklásként utasítja el azt, ahogy Schiller felvázolja a szabad önmeghatározásra való esztétikai nevelést: „az eszme pedig, hogy az embert esztétikai neveléssel emeljük fel a szabadság méltóságához, és ezzel magához a szabadsághoz, csak körbe-körbe vezet bennünket, ha előtte nem találunk rá eszközt, hogy felébresztjük a bátorságot a nagy tömeg egyes emberében, hogy senkinek urai és senkinek szolgálói ne legyenek.”<sup>46</sup> Ehhez jön még – az elmélet szempontjából jelentősebb pont –, hogy Fichte elveti a fakultátszichológia maradványait, amelyek még benne vannak a formaöszön, az érzéki ösztön és a játékösztön schilleri megkülönböztetésében. Csak egyetlen ösztön van, „egyetlen, oszthatatlan alaperő az emberben”, és ez annyiban mindig gyakorlati, amennyiben „öntevekenységre sarkall”.<sup>47</sup> Fichte számára a szubjektivitás lényegéként vett tiszta öntevekenység a fontos, és annak megnyilvánulásai az emberi praxis különféle formáiban: a megismerőben, a (szűk értelemben vett) gyakorlatiban és az esztétikaiban. Ez utóbbi (az értekezés címe ellenére) Fichte legfontosabb témája, és kifejtése céljából vezeti be az „esztétikai hangulat” fogalmát. Fichte ezt a fogalmat egy fiktív (valószínűleg Goethe *Wilhelm Meister tanulóéveinek* [1795/1796] Mignon-alakjáról mintázott) példán világítja meg: „De, hogy az esztétikai hangulatról megfelelő képet kapjon, gondoljon az éjszaka drága énekesnőjére; gondolja el, hiszen a költővel együtt bizonyára képes rá, az énekesnő lelkét tiszta énekként, a szellemét a tökéletes akkord létrehozására irányuló törekvésként, az egyes hangokat pedig ennek a léleknek a megjelenítéseiként. Az énekesnő, tudattalanul, fel és le úzi az egész hangskálán a szellemének ezt az irányát, és szelleme apránként teljes képességét kifejti a legsokszínűbb akkordokon keresztül. Minden új akkord ennek a fejlődésnek a lépcsőfokain áll, és egybecseng az énekesnő ősi ösztönével, amelyet az énekesnő nem ismer, mert a hangokon kívül nem adtunk neki más megjelenítéseket, azok összefüggését a számukra véletlenszerű akkordokkal pedig nem tudja megítélni [...].”<sup>48</sup> Mit mondhatunk az „esztétikai hangulathoz” erről a kicsapongó ábrázolásáról?

Először is talán ezt: ahogy Kant fentebb tárgyalt fejtegetése, ez is a „hangolás” zenei metaforájához folyamodik. Itt is összehangolásról, egy egyeztetett viszonyról van szó, de nem a képzelőerő és az ész viszonyáról. Fichte inkább azért nyúl a zenei hangolás elképzeléséhez, hogy alakot adjon az egyes megjelenítések (hangok) és a szubjektivitás legbensőbb forrásoként értett „ősi ösztön” közötti vonatkozás számára. A célja az, hogy az esztétikai hangulathoz egy rejtett szabadság kifejezésének megtalálásaként konceptualizálja. Ezzel azonban hozzáadódik a hangulathoz a siker új kritériuma. Már nem arról van szó, mint Kantnál, hogy a képzelőerő önmagából kiindulva nyeri ki a maga normáját, hanem annak az erőnek az adekvát megnyilvánulásáról, amely megalapoz minden normaadást, minden kognitív és gyakorlati tevékenységet. Hasonlót állapíthatunk meg az esztétikai öröm fogalmáról. Amíg Kantnál a megismerőerők mindenféle kényszertől mentes koordinálásának belső érzete volt, addig Fichténél azon ösztön sohasem végleges kielégülése, hogy a mindenkor saját énünk öntevekenységeként akadályoztatás és torzulás nélkül bontakozhassunk ki.

Ha arra a szemantikai eltolódásra kérdezzük rá, amely az esztétikai hangulatfogalom fichtei elsajátításával jár, akkor két fontos aspektust látunk elkülönölni. A hangulatfogalom először is olyan dimenzióra tesz szert, amely idegen volt minden korábbi változatától, nevezetesen a tudattalanra való vonatkozásra. A megjelenítések (hangok) olyasvalamire vannak „hangolva”, ami nem reprezentálható; a vonatkoztatási alap, amellyel a megjelenítések „össze vannak hangolva”, és a megjelenítés mint olyan teljesen különemű. Az idézett passzus bizonyára értékelhető a zene romantikus felértékelődésének korai tanúbizonyosságaként, annak a zenének, amely csupán öt évvel korábban a kanti besorolásban a legalantasabb művészet helyét foglalta el. És azt is felismerhetjük benne, hogy a hangulatfogalom hallatlan új dimenziókat nyer e felértékelődés által. Mindenesetre ezt az összefüggést nem értelmezhetjük úgy, hogy a zenét az öntevekenység teljesen adekvát (harmonikus) kifejezéseiként értik. Fichte énekesnő-ábrázolásáról inkább az olvasható le, hogy a zene romantikus privilégiuma abban gyökerezik, hogy folyamatos önmagán-túlra-törekvésben, nyughatatlanságában és – egy sokat használt romantikus szakkifejezéssel élve – vágyakozásában viszi színre megjelenítés és ösztön inkongruenciáját. Az esztétikai hangulat Fichte

koncepciójában szerkezetét tekintve önmagunkhoz viszonyulásként fogható fel, de megtört viszonyulásként. Ezzel viszont a hangulatfogalom bekerül a romantikus esztétika fogalmi repertoárjának középpontjába.

A hangulatfogalom és a tudattalan fogalmának szemantikai összekapcsolásával együtt jár egy második szemantikai eltolódás is, amelyet a hangulat hermeneutizálódásának nevezhetünk. A tényállás, amelyet ez alatt kell érteni, Fichte nyomatékos állításával fejezhető ki röviden és tömören, mely szerint a művész arra törekszik, hogy „*megossza* hangulatát”.<sup>49</sup> A hangulatfogalom és a megosztás fogalma közti kapcsolat már Kantnál központi jelentőséggel bír; nem más biztosítja a szépről alkotott ítélet alapját adó örömméret megoszthatóságát, mint a képességek vázolt értelemben vett összhangja.<sup>50</sup> Fichténél a hangulat nem a megosztathóság lehetőség-feltétele, hanem az, amit a művészi kommunikáció által meg kell osztani. Mondhatni a hangulat lett a közlés tartalmává, csak hogy a hangulat nem tartalom, hanem a művész legsajátabb, öntevékenységeként értett szubjektivitásának a mozgásformája: „Így fejezi ki az átlelkedült művész az elméjének a hangulatát a mozgékony testben, és alakjai mozgása, járása, folyamatos áramlása lelke belső rezgéseit fejezik ki. Ez a mozgás bennünk ugyanazt a hangulatot hivatott kiváltani, ami benne megvolt; a holt anyagnak kölcsönözte a lelkét, hogy az anyag a lelket miránk átvigye; művészetének végső célja a mi szellemünk, és az említett alakok a közvetítők közte és miközöttünk, ahogyan a levegő is az a fülünk és a húr között.”<sup>51</sup> A hangulatfogalom belsővé válása, amelyet az áthagyományozott szemantika Fichte-féle átdolgozásával megy végbe, létrehoz egy Kantnál, Schillernél és Humboldt-nál elképzelhetetlen problémát. Hogyan lehet a radikálisan belsőt mások számára hozzáférhetővé tenni? Hiszen a művész hangulata kizárólag az ő hangulata, Hegellel szólva: „a szubjektivitás legbensőbb és legsajátabb lényege”.<sup>52</sup> Ehhez nyilvánvalóan az szükséges, hogy egy olyan médiumban váljon külsőlegessé, amely ugyan nem azonos a hangulattal, de képes felvenni és továbbítani a rezgéseinek a lenyomatát. A befogadóra aztán az a feladat hárul, hogy a rezgéseket kiszabadítsa a maguk elidegenedtségéből és elragadja a halott médiumtól, és saját magában hozza létre a hangulatot. A koncepció igencsak ambivalens, hiszen egyfelől a sikeres átvitel nyomatékos állítása, másfelől a belső hangulat és a külső médium közötti különbség kiemelése között ingadozik. A műalkotás ezáltal különös, kettős alakzattá válik: egyrészt megformált médium, beleértve az alakokat, a gondolatokat, az elbeszélést, másrészt a mű kísérteties hangulata, amely soha nem eshet egybe a maga külső alakjával. Fichte a benső és a külső, a hangulat és az alak közötti hasadást a szellem és a betű különbségeként ragadja meg.<sup>53</sup> Ez a hasadás annak az esztétikai hermeneutikának a szervező sémájává válik, amelynek tárgya – a szellem – eleve visszahúzódott a tiszta öntevékenység szférájába: „Szülőföldjének tiszta, zavartalan éterében nincsen egyéb rezgés, csak az, amelyet ő maga kelt a szárnyaival.”<sup>54</sup>

Hogy eljussunk a második tárgyalandó szélsőséges pozícióhoz, arra van szükség, hogy ettől a századfordulótól a következőig ugorjunk, és ezzel egy a romantikus kontextushoz képest teljesen megváltozott szemantikai helyzetbe kerüljünk. Ez az új szituáció részben, amint fentebb utaltunk rá, annak a pszichológiai kutatómunkának az eredménye, amely új megfigyelési- és kísérleti módszerek segítségével addig a pontig juttatta a lelki élet külön-külön alrendszerekre történő belső differenciálását, hogy annak átfogó egysége felbomlott. E szemantikai tényállás szempontjából emblematisztikus Ernst Mach mondata: „Az »én« menthetetlen.”<sup>55</sup> Ezzel Fichte „ŐsEreje” – az én mint öntevékenység – a „gondolkodás ökonómiájának”<sup>56</sup> egységévé vált, mondhatni: egy pragmatikus fikcióvá, amely számos esetben „részben vagy akár teljesen hiányozhat is [...] éppen a legboldogabb pillanatokban”.<sup>57</sup> Ebben az új optikában a hangulatok is új arcukat mutatják, összetettebbek és sokfélebbek lesznek, és éppen változékonyságuk okán tesznek szert olyan időbeli mélységre, amely eddig ismeretlen volt. Pontosan e tekintetben hívták fel magukra a hangulatok már nagyon korán az egyetemi hallgató Nietzsche élénk figyelmét: „Mondjuk meg nyíltan, hogy elmeállapotunkat ama régi világnak és az új világnak a vitája határozza meg, s e vita mindenkor állását hangulatnak nevezzük, vagy kissé megvetően, kedvnek.”<sup>58</sup> A hangulatok mint érzet- és érzéskomplexumok, amelyek állandó változása és belső sokfélesége bepillantást enged a lelki élet hullámzásaiba: ez az egyik szempont, amely izgatja Nietzschét. A másik az az egyszerre pszichológiai és kulturális tendencia, hogy ezt a belső sokféleséget

és instabilitást leegyszerűsítő sematizálásokkal fedjük el. A jelenség mindkét oldalát lefedi az *Együttcsengés* című aforizma az *Emberi, nagyon is emberiből*: „Minden erősebb hangulattal rokon érzések és hangulatok csendülnek fel; mintegy felkavarják az emlékezetet. Ekkor valami emlékezik bennünk, és hasonló állapotok és azok eredetei tudatosodnak benne. Így kapcsolódnak össze szokványosan és gyorsan a gondolatok, melyek végül villámgyorsan követik egymást, és amelyeket immár nem komplexumoknak, hanem *egységeknek* érzünk. Ebben az értelemben beszélnek morális érzésről, vallási érzésről, mintha ezek legalábbis egységek volnának: a valóságban ezernyi forrásból táplálkozó áramlatok és áramlások. Ekkor is, mint oly gyakran, a szó egysége egyáltalán nem szavatolja a dolog egységét.”<sup>59</sup> Nietzsche számára a hagyományozott pszichológiai, morális és vallási szókészlet összes nagy egyszerűsítése menthetetlen – akárcsak Mach számára az én egysége. És éppen emiatt érdekesek a hangulatok, hiszen rajtuk keresztül jut napvilágra a létünk máskülönben sematizálás által elfedett rétege: az idő és élet áramlása, amely a fikciókon innen ragad magával bennünket. Ezzel megneveztük azt a funkcióhelyet, amelyet a 20. század fordulóján foglalnak majd el egy új hangulatművészet különféle változatai.

E hangulatművészet különösen konzekvens képviselőjét ismerhetjük fel a fiatal Hofmannsthalban, akinek a poetológiai megnyilvánulásaiban ezen felül kimutatható a modernistának mondható érzéke a költői nyelv autonómiája, vagyis referenciáfüggetlensége iránt. Már 1896-ban biztosított e két mozzanat összekapcsolása: „Nem tudom, hogy Önök az egyéniségről, a stílusról, a felfogásról, a hangulatról és hasonlókról szóló sok fárasztó fecsegés során nem vesztették-e el mindannak a tudatát, hogy a költészet anyagát a szavak adják, és hogy a vers szavakból álló súlytalan szövedék, szavakból, amelyek elrendezésük, hangzásuk és tartalmuk által, miközben a láthatóra és hallhatóra való visszaemlékezést a mozgás elemével kötik össze, egy pontosan körülírt, álomszerűen világos, illékony lelkiállapotot hívnak elő, amelyet hangulatnak hívunk.”<sup>60</sup> Az ilyen szöveghelyekért szokott hálás lenni az, aki a történeti szemantika kérdéseivel foglalkozik, hiszen ugyanannak a szakkifejezésnek az egyidejű tagadásával és igenlésével a jelentés árnyalódását jelzik. Nyilvánvalóan a hangulatfogalom pusztán klasszifikáló, vagyis a jelenségekhez kívülről közelítő használatát utasítja el, ami például Friedrich Theodor Vischer „stíluskép” és „hangulatkép”<sup>61</sup> közötti megkülönböztetésén válik megfigyelhetővé. Hofmannsthal számára a hangulat bensőjéről van szó mint a nyelvi mozgás által előhívott lelkiállapotról, amely csak a maga mindenkor egyedi kompozíciójában létezik. De miből komponálták? Nyilván a testbe és a szavakba beíródó, s ott a maguk lélekrezdüléseit hátrahagyó benyomásokból, amelyeket a költői evokáció hoz vissza egy pillanatnyi konfiguráció erejéig. A hangulat itt már nem az én legbensőbb és legsajátabb lényege. Esztétikai jelentősége inkább abból a tényből fakad, hogy azokra az életdimenziókra teszi az embert nyitottá, ahol elbúcsúztatják a gondolkodásökonomiai énfogalmat. Hofmannsthal nagyon egyértelműen nyivánul meg erről az 1903-ban megjelentetett *Beszélgetés versekről* című írásában: „Jól lehet – »Önmagunk!« Ez a szó olyannyira metafora. Rezdülések térnek vissza, amelyek egyszer már itt fészkeltek. És tényleg ők maguk azok megint? Nem inkább csak egy ivadékuk, akit valamiféle homályos hazaszeretet hajt vissza? Elég, valami visszatér. És valami találkozik bennünk valami mással. Nem vagyunk többek egy galambdúcnál.”<sup>62</sup> Rögzítjük a hangulatfogalom századfordulós átszerkesztésének első fő jellemzőjeként a személytelenséget. A kontingens találkozások belső konfigurációjaként vett hangulat énnélküli folyamatszerűségbe torkollik.

Hofmannsthal hangulatfogalmának második fő mozzanataként a már Nietzsche korai feljegyzéseivel összefüggésben is említett időbeli mélység emelhető ki. „Emlékek” térnek vissza a költői evokációban, csak éppen nem (itt ajánlkozik a Prousttal való összevetés) tudatosan felidézett emlékek, hanem prereflexív módon átélt és ezért a tematikusan irányított emlékezésaktusok számára hozzáférhetetlen rezdülések. A hangulatnak mint a jelenben érezhetővé váló időrétegek szimultaneitásának ez a koncepciója mindazonáltal feltételezi azt az emlékezetet, amely tárolja a rezdüléseket. Az emlékezet funkcióját Hofmannsthalnál egyrészt az eleven test, másrészt a nyelv veszi át. A hangulatfogalom történeti szemantikája sehol másutt nem mutat fel olyan szoros összefonódást a hangulat, az eleven test és a nyelv között, mint a fiatal Hofmannsthal szövegeiben. (Miközben Hofmannsthal kortársánál,

Fritz Mauthnernél hasonló konfigurációra bukkaunk, amelyben a nyelv- és emlékezetelmélet fiziológiai kezdeményezései a hangulatművészetként értett költészet koncepciójához vezetnek.<sup>63</sup> Ennek a szemantikai összefüggésnek az alapja abban rejlik, hogy Hofmannsthal mind az eleven testet, mind a nyelvet a pillanatnyi lét rezgéseit felvenni és leadni képes rezonanciatestként fogja fel. Ez a tároló funkció túlmutat az egyén életén is. Ezért mondja a költőről, hogy „eleven testének szövetében” még érezhető „az ősrégi, már alig mérhető rezdülés”.<sup>64</sup> A költői hangulat ott keletkezik, amikor a rezdülésekből álló testi szövedék egy nyelvi vonatkozáskonfigurációban vezetődik le, amelynek szavai szintén olyasmit tárolnak, ami elmúlt. A költői hangulat – a recepció oldaláról nézve – hasonló rezgés-komplexumot szabadít fel. Ez teszi beláthatóvá a hangulatpoétika és a modernista nyelvfelfogás szoros összefüggését Hofmannsthalnál, hiszen a nyelv éppen annyiban válik költőileg hatásszá, hogy önmagán kívül semmit sem ábrázol, hanem vonatkozások aszemantikus szövedékeként, rejtjelként és hieroglifiként pendít meg újra egy különös rezdülés-konstellációt – újra, de a vers mindenkor különös konfigurációjában egyszeri módon. Ebben az összefüggésben kell utalni arra, ahogy Hofmannsthal használja a pillanat fogalmát.<sup>65</sup> Fichte megkülönböztetése a hangulat és a médium között érvénytelenné válik, mivel a hangulat kizárólag a médiumban – az eleven test és a nyelv rezonanciatestében – jön létre.

A vázolt szélsőséges pozíciókban két ellentétes lehetőség különül el, hogy a hangulatot (az esztétikai elmélet kontextusában) radikális bensőségességként gondoljuk el. Az énszerűséggel áll szemben az elemek találkozására, az öntevékenységgel szemben a rezonanciatest passzivitása. Mindkét hangulatkonceptió mögött filozófiai előfeltevések állnak, Fichténél idealisták, Hofmannsthalnál életfilozófiaiak és empiriokriticisták. Végül a hangulatfogalom mindkét változata erősen eltérő esztétikai preferenciákkal függ össze. Ha egy pillanatra elképzeljük (ami a fogalom történeti szemantikájának a perspektívájából természetesen nem tanácsos), hogy létezik olyasvalami, mint a hangulat szubsztanciája, amelyre a történeti hangulatfogalmak vonatkoznak, akkor azt kellene mondanunk, hogy Fichte és a Hofmannsthal esetében a hangulatszubsztancia két, egymásra merőleges metszetéről van szó. A szembeállítás csattanója mégis inkább ez lehetne: egyáltalán nem létezik efféle diszkurzusfüggetlen hangulat, csak történetileg változékony és változó életformák, amelyek különböző szemantikákban artikulálódnak. Az az esztétikai hangulat, amelyet a 19. század elején és végén megélték, más és más volt. Mindazonáltal hiba volna arra következtetni, hogy nem éltek meg őket. Inkább arról van szó, hogy mindkét szélsőséges pozíciónak tulajdoníthatunk egy bizonyos igazságot, csak éppen nem ugyanazt.

### III. A hangulat mint távollézet és körkörös folyamat: Riegl, Simmel, Geiger

Említettük, hogy a hangulatfogalom a 19. század során gyakran a táj fogalmával kapcsolatban jelenik meg. Ez a magától értetődővé vált szemantikai kapcsolódás a 20. század első évtizedeiben elméleti megfontolások tárgyává válik, amelyek megvilágító erejű elemzésekhez vezetnek, hogy tulajdonképpen mit is értünk a „hangulat” kifejezésen. Történetének eddig tárgyalt szakaszaiban mintegy a hangulat fogalmán keresztül tekintettek más tényállásokra; explanánsként használták. A fogalom történetének abban a fázisában, amelyhez most fordulunk, a hangulat explanandummá válik, az elméleti törekvések tárgyává. Ebben a szakaszban három olyan elgondolásról számolunk be, amelyek végrehajtják ezt a történeti-szemantikai fordulatot.

Kiindulópontunkat egy rövid, ám igencsak ambíciós írás képezi az osztrák művésztudós, Alois Riegl tollából, amelynek címe – *A hangulat, a modern művészet tartalma* (1899) – nagyon pontosan mutatja a benne képviselt fő tézist. Ez azt mondja ki, hogy a modern művészet (a reneszánsz óta) azáltal tűnik ki a művészet egyéb történeti megjelenési formái közül, hogy hangulat előállítását célozza. Így ragadják meg a hangulat fogalmát elsőként történeti szempontból. Újkori tapasztalati módot jelöl, valamint azt a speci-

fikus tárgyiaságot, amely megfelel ennek a tapasztalati módnak. Mindeközben nem pusztán arról az empirikus megállapításról van szó, hogy az újkori művészet gyakran hangulatművészet. A hangulat fogalma inkább átfogó történeti kategóriává válik, amelyet az általában vett művészet funkciómeghatározásából vezetnek le. A művészet arra való – ezt tekinthetjük a Riegl merész megfontolásait megalapozó premisszájának –, hogy megváltsa az embert a tapasztalati világ sokrétű, ellentmondásos, az élni akarást szorongató kihívásainak rohamától. Ezt tette „öröktől fogva”, és ezt teszi még ma is azáltal, hogy megteremti „az ember számára a lét ama rendjének és harmóniájának vigasztaló bizonyosságát, melyet az élet szűkös forgásában nélkülöz, s amely után szüntelenül vágyakozik, és amely nélkül az élet elviselhetetlennek tűnne számára”.<sup>66</sup> A művészet ezen pesszimista színezetű felfogásán annak a Schopenhauernek a hatását ismerjük fel, akinek darwinista elemekben bővelkedő filozófiája fontos hivatkozási pontját képezte a századforduló elméleti vitáinak. Mint ismeretes, Schopenhauer két aspektusát emelte ki a művészetnek: egyfelől azt, hogy a művészet kinyilatkoztatja a lét alapkonfigurációiként értett platóni eszméket; másfelől azt, hogy olyan megismerő magatartásra vonatkozik, amely elszakítja magát az élet testben gyökerező akarásától és a tiszta kontempláció szintjére emelkedik. Riegl ezt a koncepciót úgy módosítja, hogy ejti a művészet metafizikai tartalmáról szóló tézist, és funkcionálisan értelmezi a megszábadításról és megváltásról szólót. A művészet azáltal kínál vigaszt egy nem uralható, mert kaotikus és disszonáns tapasztalati világban, hogy a szemlélet elé egy más módon el nem érhető „rendet és harmóniát” terít ki. Szintén egy schopenhaueri gondolathoz kapcsolódik az a tézis, hogy ennek a funkciónak egy bizonyos történeti megvalósulása – pontosan a modern – „hangulatként” ölt alakot. Hiszen Schopenhauer volt az, aki – a schilleri fogalomhasználatához közeli értelemben – hangulatként nevezte meg az akarat nélküli kontempláció állapotát, amely maga az esztétikai tudat.<sup>67</sup>

Bár a művészet funkciójának Riegl általi meghatározása egy schopenhaueri gondolat átvételének bizonyult (még ha jelentős változtatásokkal is), mégis teljességgel eredetinek tekinthetjük történeti konstrukcióját. Az önmagának feltett kérdése a következő: hogyan tölti be a művészet a maga általános funkcióját a művészettörténet különböző korszakai között? Válasza pedig így hangzik: annak a hatalomnak a kézzelfogható, az érzékelés számára kínált figurációján keresztül, amely a mértékadó történelmi világképekben szavatolta a „rendet és a harmóniát”. Így a művészettörténet négy korszaka rajzolódik ki: 1) a primitív művészet, amelyben az uralkodó erő az egyes természeti jelenségekben lakozik, és ezért a fétisben juthat jelenléthez; 2) az antik művészet, amelyben a rend megteremtése a fizikai erőből, a győzelmes életből indul ki, és amely ezért a testi szépséget ünnepli; 3) a középkori-keresztény művészet, amelynek elve az egy Isten erkölcsi erejének ábrázolásában rejlik. A rend e három koncepciójával szemben lép fel a modern világkép, amely nem vallási elvből indul ki, hanem a jelenségek oksági törvények által szabályozott kapcsolatából. Így kínálja 4) a modern művészet „a kauzalitás-törvény megingathatatlan működésének megnyugtató meggyőződés[ét]”.<sup>68</sup> Ez a művészet a formaösszefüggéssel egészíti ki a természettudományt. A formaösszefüggés élményét, amelyben bizonyosságá válik az immanens törvényszerűség tudata, nevezi Riegl „hangulatnak”, amely ebben az értelemben válik a modern művészet tartalmává.

Láthatjuk, mennyire tág értelmű ez a hangulatfogalom, sőt azt is, hogy a formális egybehangzóság fogalmához közelít. Bevezetése viszont nem tetszőleges. Ellenkezőleg, Riegl a fogalmat a tapasztalat egy konkrét lehetőségéből nyerte, amelyet paradigmaticusnak tekint a „modern ember lelke” számára, tudniillik a táj tapasztalatából: „Amire mármint a modern ember lelkében tudva vagy tudatlanul vágyakozik, az teljesül a magányosan szemlélődő számára a hegycsúcson. Nem a temető csendje az, amely körülveszi, hisz ezerszínű életet láthat maga körül sarjadni; de ami közelről könyörtelen harc, azt ő a távolból békés egymásmellettségnek, egyetértésnek és harmóniának látja. Így megkönnyebbül, úgy érzi, megszabadult a nyomasztó súlytól, mely mindennapjaiban egyetlen percre sem távozik életéből. Sejtí, hogy messzi, az ellentéteken túl, melyeknek illúzióját tökéletesen érzelkei a közelből elé vetítik, valami megfoghatatlan árad át mindeneken, egyfajta világlélek, tökéletes harmóniává egyesítve mindent. A káoszon túli rend és törvény, a disszonancián túli harmónia, a mozgáson túli nyugalom ilyen sejtését nevezzük hangulatnak.

Alapelemei a nyugalom és a távolnézet.”<sup>69</sup> A modern szubjektum, aki számára nem áll rendelkezésre a világrend isteni szavatolója, az esztétikai kompenzációban keres menedéket. Olyan nézőpontot vesz fel, amelyből szemlélhetővé válik egy összkomplexum – a táj –, és ezzel megsejti az uralkodó törvényszerűséget. A nyugalom és a távolnézet a komponensei annak az érzékelő berendezkedésnek, amely lehetővé teszi a hangulat megélését. Kiemelendő, hogy Riegl a hangulatélményt mindvégig funkcionálisan értelmezi. Bár – Spitzer kutatási eredményeinek tekintetében – Riegl hangulatfogalom-használatát a világharmónia kései újrafelvételének is vehetnénk, mégis az a döntő, hogy nem tulajdonít metafizikai tartalmat az egyes jelenségek megsejtett egységének. A művészet nem közvetít igazságképes bepillantást a metafizikai világösszefüggésbe. Inkább az élet elviselhetővé tételét célzó intézkedésként fogható fel. Riegl egy alapvető antropológiai szükséglet szempontjából érti a hangulatot a modern művészet elveként, amely szükséglet adott történeti feltételek mellett és az érzékelés adott berendezkedésein keresztül eléggül ki. A hangulatfogalomnak ez a változata egyedülálló a maga józanságában. (Joachim Ritter, aki nagyhatású írásában a modern tájtapasztalatot az újkori tudomány felemelkedésével elveszített azon lehetőség esztétikai kompenzációjaként értelmezi, hogy az elmélet segítségével jelenítsük meg a kozmikus egységet, láthatólag nem ismerte Riegl szövegét, amely némely pontján megelőlegezi Ritter érvelését.)<sup>70</sup>

Utalást arra, hogy miként jutott a hangulatfogalom ennyire szélsőséges általánosítására, Riegl 1902-ben publikált, Jacob von Ruysdaelről szóló tanulmánya tartalmaz, amely a hangulatfogalom sokkal differenciáltabb használatával jelentkezik. Ebben az írásban Riegl számára az a fontos, hogy olyan logikaként ábrázolja Ruysdael tájképeinek fejlődési logikáját, amely a hangulat mint a kép immanens törvényszerűségének művészi létrehozására irányul. Csak *A nagy erdővel* (1660) sikerült a művésznek olyan tájképet létrehozni, amely képes közvetíteni „a hangulat teljes és zavartalan mértékét”. És a hangulatnak ez a tisztasága különbözteti meg a képet a hétköznapi tájtapasztalattól: „A fák egyike sem lép elő, ahogy azt minden erdei sétán átélhetjük, azzal a tolakodó, a tapintás érzékét ingerlő plasztikával, amin úgy fennakad a szem, hogy sosem jut el odáig, hogy egyszerre fogja be az egész látómezőt.”<sup>71</sup> Mindazonáltal a művész fejlődése nem zárul le ezzel a vívmánnyal. Az érzetet egészen „addig az affektusig” fokozza, „amely szinte szétszakítja a pattanásig feszült hangulatot”.<sup>72</sup> Ezzel egy másik esztétika (a szenvedélyé) váltja fel a képi elemek hangulatszerű integrációja felé orientálódó esztétikát. Itt tehát a hangulat fogalma nem fedi le a teljes modern művészetet (ez az igény bizonyára túlterheli a fogalmat), hanem a képkompozíció specifikus módjaira vonatkozik. A döntő kritérium mindenestre a távolnézet marad, amely minden egyedi jelenséget egy atmoszférikus egész mozzanatává avat, és kiiktatja a figyelem minden pontszerű igénybevételét. A hangulatfogalom ott működik igazán, amikor végbemegy a látvány leválása az érzékek többi regiszterétől és minden tárgyi érdektől, vagyis abszolutizálódik az, ami vizuális. Ez azt engedi sejtetni, hogy a korábbi tanulmányban a hangulatfogalom felemelése az egész modernitást átfogó kategóriává a kortárs festészeti tendenciák visszavetítésén alapul. Más szóval Riegl az egész újkori művészetet az impresszionizmus szempontjából interpretálja, amelyben valóban érvényre jutott a tisztán optikailag közvetített atmoszférikus képi integráció értelmében vett hangulatművészet.

A táj és a hangulat közti összefüggés, amelyen Riegl megfontolásai alapultak a modern művészet jellegéről, a témája Georg Simmel 1913-ban publikált tanulmányának is. Ez a szöveg is specifikusan modern érzékelési módként értelmezi a tájtapasztalatot, azonban máshová helyezi a hangsúlyt. A modern világ alapvonása az általa más kontextusokban is hangsúlyozott „belső és külső létformák individualizálása”,<sup>73</sup> amit Simmel a tájra irányított tudati beállítódás feltételének tekint. Ez a természetérzékelés terén is érvényre jut, amennyiben a természet egészéről leválasztanak bizonyos, egyfajta belső koherenciát felmutató komplexumokat, és önmagukban álló, integer egységekként szemlélik őket. Simmel ezzel elbúcsúztatja az elképzelést, mely szerint a táj a természeti jelenségek totalitását tartalmazza. A táj lényegi vonása inkább a behatároltság, „valamilyen pillanatnyi vagy tartós szemhatárba foglalás”.<sup>74</sup> A táj az élet olyan megnyilvánulásának artefaktumává lesz, amely immanens törvényszerűségnek engedelmesskedik, vagy – ugyanennek a tényállásnak gya-

kori simmeli megfogalmazásában – a saját eszméje szerint bontakozik ki. Eközben a szemantikai vonatkozás egy kozmikus egységre csupán konnotáció, amely beleszeng ugyan némely tájtapasztalatba, amelyről azonban lemondhatunk anélkül, hogy a tájtapasztalat mint olyan csorbát szenvedne.

Miből (miféle belső törvényszerűségből) ered a táj egysége? Hogy megválaszolja a kérdést, Simmel a hangulat fogalmához nyúl: „Táj, állítjuk, akkor jön létre, amikor természeti jelenségeknek a földfelszínen kiterjedt egymásmellettségét sajátos egységgé fogjuk össze [...]. Ennek az egységnek a legjelentősebb hordozója valószínűleg az, amit a táj »hangulatának« nevezünk. Mert amint az ember hangulatán azt az egységes valamit értjük, ami tartósan vagy éppen most megadja egyes lelki tartalmainak színezetét, miközben maga nem egyedi, gyakran nem is mutatható ki valamelyik részletben, s mégis az az általános, amelyben mindezek az egyediek most találkoznak – nos, ugyanúgy hatja át a táj hangulata valamennyi elemét, gyakran anélkül, hogy bármelyik részlethez kapcsolhatnánk; nehezen leírható módon mindegyik részlet osztozik benne, de ő maga nem áll sem e részleteken kívül, s nem is belőlük tevődik össze.”<sup>75</sup> A hangulatfogalom simmeli használatán egy szubjektumra vonatkozó definíció lényegi ismertetőjegyei válnak felismerhetővé: az összes tartalom színezete, a kettős időbeli jelleg (pillanatnyi versus tartós), a világgal szembeni beállítódás individualizálódása. Az egész csattanója bizonyára az, hogy a táj egysége és különössége nem az egyes elemek kompozíciójából származik, hanem egy mindent átható és ezzel mindent egységesítő érzésminőségként válik érzékelhetővé. A táj mint sajátos képződmény egysége a hangulat mint összközérzet prereflexív integrációs teljesítményének köszönhető. Simmel felfogásában a létformák individualizálására áhítózó modern ember arra törekszik, hogy a szemlélet színes evilági kínálatból kiválasszon és maga hozzon létre ilyen képződményeket.

Amikor Simmel a hangulatról mint a táj egységének hordozójáról beszél, napvilágra kerül egy kényes konceptuális probléma is. Mert hogyan is kellene felfogni ezt a hordozói szerepet? E kérdés vonatkozásában a hangulatfogalom simmeli magyarázata olyan világgossá válik, ami mindaddig ismeretlen volt. Már fentebb is hangúlyoztuk, hogy Simmel a tájat artefaktumként egy életmegnyilvánulás termékeként fogja fel. Ám ha ebben az értelemben a táj az emberi szubjektum egy aktusán alapul, akkor már az eredeténél áthidaltuk a szubjektum és objektum közötti hasadékat: „Közöttük [a hangulat és a szemléleti egység között – D. E. W.] semmi esetre sem ok-okozati viszony áll fenn, legfeljebb mindkettő lehet ok is, okozat is. Ezért a táj által létrehozott egység és a belőle áradó hangulat, amellyel átfogjuk, csupán egy és ugyanazon lelki aktus utólagos felbontásának eredménye.”<sup>76</sup> A hangulatfenoménnek efelé a megragadása felé vezető döntő lépés az átállás egy antropológiai perspektívára, amely áttöri a belső pszichikai szféra konceptuális elszigetelését. Nem érzésekkel telítőtöltött pszichikai edényekként állunk szemben a fizikai tények aggregátumával, hanem „egész ember[ként]” viselkedünk, és az aktus, amellyel létrehozuk a tájat, „közvetlenül szemlélő és érző”.<sup>77</sup> Ebből a premisszából kiindulva válik lehetségessé, hogy olyanként értsük a művészi aktust, amelyben az egyébként csak következtelenül és csapongó módon végrehajtott aktus eléri a legnagyobb koncentrációt és intenzitást: „A művészen csupán olyan tisztán és erőteljesen játszódik le a szemléletnek és az érzésnek ez a megformáló aktusa, hogy teljesen magába szívja az adott természeti anyagot, hogy azután önmagából újjáteremtse; bennünket, többieket viszont jobban magához köt ez az anyag, s ezért általában még ott is ezt vagy azt az elkülönült elemet észleljük, ahol a művész már valóban csak »tájat« lát és alakít.”<sup>78</sup> Ezzel egyébként visszajutottunk szemantikai vizsgálódásunk kiindulópontjához, hiszen ez a művészi aktus sajátosságáról szóló tézis Goethe állításának távoli visszhangjaként hat, mely szerint a művész elhatol a hangulatot kiváltó „okokig”, hogy aztán magából állítsa elő azokat a „legátértettebb kifejezés[ként]”.<sup>79</sup>

Rieglnek a hangulat kérdésére vonatkozó művészettudományi megközelítését, valamint Simmel életfilozófiai-antropológiai kezdeményezését ki kell egészítenünk egy harmadik pozícióval, amelyet a fenomenológus Moritz Geiger képvisel. Eközben időben kicsit hátrálépünk, mert a tárgyalt Geiger-féle írás 1911-ben – tehát két évvel *A táj filozófiája* előtt – jelent meg *A hangulati beleérzés problémájához [Zum Problem der Stimmungseinfühlung]* címmel. Ábrázolástechnikai oka van ennek a kronológiai inkonzisztenciának, mivel Geiger



tanulmányát felfoghatjuk egyfajta kísérletként, hogy azt az egységes lelki aktust elemezze egyes komponensei és belső szerkezete szerint, amelyből Simmel szerint a táj mint a különös hangulat által hordozott egység létrejön. A fenomenológiai módszer amúgy is arra törekszik, hogy leíró módon dolgozza ki az aktus- és tárgyiségmozzanatok összefonódásait, amelyek a különböző tudati teljesítményeknek kölcsönzik azok különös formáját. Geigernél azonban ez a kutatási érdek összefonódik a tudományos diszkurzus olyan hagyományával, amely a századfordulón – legalábbis az akadémiai esztétikán belül – bizonyos dominanciára tarthatott igényt. A pszichológiai esztétikáról van szó, amelynek legfontosabb művei közé tartozik Theodor Lipps *Az esztétika alapvetése [Grundlegung der Ästhetik]* (1903/1906), valamint Johannes Volkelt *Az esztétika rendszere [System der Ästhetik]* (1905–1914) című műve. Geiger Lipps tanítványa volt, és ezúttal tárgyalt tanulmányában Lipps esztétikájának központi fogalmához, a beleérzéshez nyúl vissza. Ez a fogalom azt takarja, hogy a lélek aspektusait belevetítjük a tárgyakba, hogy azok ezáltal objektívált formában lépjenek a lélek elé. Ennél fogva azt élvezzük, hogy beleérezzük magunkat a tárgyakba, az esztétikai élvezet a lélek önelvezete, az esztétikai értékek és formák pedig mindig a bennünk testet öltő lelki értékek szerint különböznek. A dinamikus értékek és a személyiség-értékek mellett lelkiállapotokat – például hangulatokat – is beleérzünk a tárgyakba.<sup>80</sup> Ez az a pont, amelyből Geiger elmélete kiindul. Ő olyan hangulatélmények fenomenológiai elemzésén keresztül szeretné kideríteni, hogy egyáltalán létezik-e olyan, hogy egy hangulatot beleérzünk valamibe, amelyek például akkor állnak fenn, amikor azt mondjuk, hogy egy szín derűs, egy táj mélabús vagy kedves.

Geiger kidolgoz egy komplexen rétegzett struktúrát, amely a megvalósulási formák rendkívüli változékonyságát mutatja. Először is az a megállapítás fontos, hogy a tárgyak olyan aspektusokkal bírnak – a színek ugyanúgy, mint a komplexebb tárgyak, például a tájak –, amelyeket hangulatminőségekként (például „derű”-ként) regisztrálunk anélkül, hogy ezzel a szemlélő szubjektum oldalán egy ennek megfelelő érzést vagy az objektum megelevenítését feltételeznénk. Másképpen szólva a dolgoknak, a formáknak, a színeknek „karaktere” van, amely nagyon is tekinthető azok objektív összetevőjének. De létezik az érzésnek is egyfajta hozzáállása a tárgyhoz, vagyis az (énszerű minőség által kitüntetett) élményoldal kapcsolódása a tárgyoldalhoz, ami mindazonáltal nem rögzült, hanem a körülményektől függően mindig másképp alakul. Így borítja be az „érzelmi tónus” egyfajta „sejtelemként” a dolgokat. E megállapítások után viszont felmerül a kérdés, hogy miként viszonyul az érzelmi tónus a tárgyak karakteréhez, és Geiger erre a kérdésre adott válasza kimondottan izgalmas a hangulatfogalom összefüggésében. Eszerint ugyanis „minőségi rokonság” állapítható meg egyfelől az objektív karakterek, másfelől az érzelmi tónusok között, és ahol ez előjön, ott a tárgyak „érzelmi karakteréről” beszélhetünk. Ezzel viszont elértük azt a pontot, ahonnan nézve magyarázható a hangulatfogalom szubjektív és objektív egyesítő szemantikája: „A hangulatom és a táj karaktere között örök oda-vissza mozgás zajlik, amely a pszichológiai taglalásban megnehezíti a tájkarakter és a hangulatom különválasztását.”<sup>81</sup> Az egységes aktusból, amelyben Simmel szerint a szemlélet és az érzés mindig is egyesültek, körszerű folyamat lett, amely az élmény- és a tárgyoldal, az érzés és a karakter váltakozásában építi fel a „hordozás”-nak azt a viszonyát, amely a táj hangulatát jellemzi. A táj hangulata emergens egységnek tekinthető, amely abból adódik, hogy a mindenkori eredmények újra és újra visszakerülnek a körfolyamatba.

Ezzel az elemzéssel sokat nyertünk annak megértéséhez, amit már a mindennapokban is hangulatként élünk meg. Geiger azonban mindezt megtoldja egy második elemzési szinttel is, amelynek a tárgya a hangulatjelenség megragadási módja. Ezúttal a hangulattal bíró tájjal szemben tanúsított lehetséges magatartásokról van szó, a tudat vele szembeni beállítódásairól. Itt is különböző lehetőségek rajzolódnak ki, amelyek bizonyos alaptípusok szerint szerveződnek. Jelen kontextusban kiemelendő, hogy Geiger az elemzés e fázisában kísérletet tesz arra, hogy kapcsolatot hozzon létre a tudati beállítódás dimenziója és a művészi stílus jelensége között. A műalkotásokat szerinte az jellemzi, hogy különleges struktúraréteggént van beléjük építve a tárggyal szembeni beállítódás. Így létezik például a befogadó beállítódás tárgyi módja, amelyet Geiger Jens Peter Jacobsen *Niels Lyhne*-jén (1880) példáz, létezik az állást foglaló módja, amely bár a tárgyakra és azok tulajdonságaira irá-

nyul, de kiáll egy bizonyos érzelmi tónus mellett (például: hangulati líra Richard Dehmel stílusában), és létezik egy szentimentális beállítódás, amelyet egyáltalán nem érdekelt a tárgyban, hanem csak ürügyként szolgálnak a számára, hogy önmagában szólaltassa meg a hangulati tartalmat (például: lírai dilettantizmus). Szembetűnő, hogy e megfigyelések bizonyos rokonságot mutatnak Humboldt műfajelméleti megfontolásaival, hiszen az én és a tárgyvonatkozású relevanciaszempontról különbsége itt is fő kritériumnak bizonyul. Végül Geiger kiinduló kérdésfelvetésének tekintetében meg kell jegyeznünk, hogy először ezen a szinten mutatható ki olyasvalami, mint a hangulat beleérzése. Lipps fő tézisének ez jelentősen korlátozza: a hangulat beleérzése nem általános jelenség, hanem egy hangulattal bírónak talált táj irányába mutató, egy bizonyos intenció eredménye. Az ebből a fajta intencióból adódó élményszerkezet leírása több mozzanatot fűz egybe: „a hangulatszerű hangsúlyozottságát a tárgyival szemben; annak tudatát, hogy a hangulat megélése a tárgy-hangulatnak az én általi utánélése; az én spontaneitásának érzését ebben a hangulatban; az aktív törekvés érzését a tárgy felé; az én tárgyhoz simulásának érzését.”<sup>82</sup> E komplexitás alapján leegyszerűsítőnek és félrevezetőnek bizonyul, amikor Geiger a „hangulat beleérzéséről” beszél, sőt a természettel való egység romantikus mitológéjének új kiadásának egy magát tudományosként értő pszichológiai esztétika keretein belül. Hiszen az én a hangulat megragadásának még ebben a tárgyhoz való legradikálisabb odafordulást végrehajtó módjában sem tűnik el a tárgyban. Épp ellenkezőleg, az ember kettős távlatból éli meg a hangulatot: az „enyémként”, és mégis annak a hangulatnak az utánéléseként, amely a tárgy (a táj) érzéskarakterében manifesztálódik. Az utánélés itt annyit tesz: spontán törekvés annak a hangulatnak az újraelőállítására, amely összatmoszféraként rejlik a szemléletes bemutatásban. Amíg egyébként az emberen urrá lesz egy hangulat, itt projektte válik, végrehajtásjellegűvé válik. Aki végiggondolja ezeknek a fenomenológiai megállapításoknak a konzekvenciáit, az fel kell, hogy ismerje, hogy még ma is gyümölcsöző kapcsolódási pontokat kínálnak az esztétikai reflexió számára.

A hangulat mint megváltó távolnézet, amely elviselhetővé teszi az életet a közeli világban, a hangulat mint az antropológiai teljességből kiinduló aktus, amelyben a szemlélet és az érzés egy bizonyos kivágata elkülönül, és saját törvényszerűségei szerint szerveződik, a hangulat mint emergens élménykoherencia, amely különbözőféleképpen irányult tudati aktusok körkörös folyamatának eredménye, és végül a hangulat mint a tapasztalás modern lehetősége – ezzel megneveztük azokat a koncepciókat, amelyeket az ebben a szakaszban tárgyalt írások dolgoztak ki. Összeségében mindegyik osztja azt az előfeltevést, hogy a hangulat esetében belső jelenségről van szó, amelyet komponenseinek és funkcióinak a megkülönböztetésével érthetünk meg. Geiger fenomenológiai elemzésével a magyarázatnak ez a módja mindazonáltal olyan fokú összetettséget ér el, amely ellenáll annak, hogy átfogó elméleti kontextusokba integrálják. Ezzel az a történeti-szemantikai törvényszerűség jut érvényre, amely mindig akkor figyelhető meg, amikor kiépül az esztétikán belül egy jól kidolgozott metodológia: az ilyet elfelejtik. Hiszen az esztétikai elmélet a csatlakozásra való képességéből él, a perspektíva-váltásból; a vázlatjelleg előfeltétele a pertinenciájának. Nem utolsósorban azért éri meg visszatekinteni Geiger teljesítményére, mert e visszatekintés révén felismerhetjük, hogy azoknak az elméleteknek a diszkurzustörténeti eltávolítása, amelyek nem bizonyulnak folytathatóknak más szemantikai kontextusokban, olyan dolgokat is szemétdombra hajít, amelyekkel még egyáltalán nem számoltak el.

#### **IV. A hangulat mint feltárultság: Heidegger, Kaufmann, Bollnow, Rosenzweig**

Kétségtelen, hogy Heidegger *Lét és idő* (1927) című műve masszívan átalakítja a hangulat szemantikáját.<sup>83</sup> Nem abban az értelemben, hogy azóta másképp beszélünk a hangulatokról. Épp ellenkezőleg, mind a hangulatfogalom köznyelvi használata, amely a 19. század folyamán vált elfogadottá, mind a tudományos használata, főként a pszichológiában,

Heidegger intervenciója után is zavartalanul folytatódhatott. Heidegger révén viszont új lehetőség nyílt, hogy a hangulatról beszéljünk, ami a kapcsolódó szövegekben is lecsapódott. Az így kialakuló filozófiai aldiskurzus esztétikai kérdéseket is érint, miáltal külön szakaszt érdemel fogalomtörténeti vázlatunkban.

Heidegger írásának lehengető jellege abban rejlik, hogy Heidegger irrelevánsnak nyilvánítja, ha a „lelkiről” vagy a „pszichikairól”, „a tapasztalati tartalmak színezetéről”, a „szubjektív árnyalatokról” és az „érzésminőségekről” beszélünk, vagyis röviden azt, hogy a hangulatokat a belső/külső irányadó megkülönböztetés mentén vegyük tekintetbe. A hangulatok nem fejekben, lelkekben vagy tudatokban zajló események, amelyek valamiféleképp korrelálnának vagy összeköttetésben állnának a külvilág eseményeivel. A leírás efféle építménye a kezdetektől fogva eltorlaszolja a jelenségekhez vezető utat. Ezek megragadásához egy teljesen más koordináták szerint szervezett konceptuális keretre van szükség, amelyet Heidegger roppant nyelvi erőfeszítéssel rögtön rendelkezésre is bocsát. Persze már előtte is fáradoztak azon, hogy kikerüljenek a belső és a külső kettősségéből, de ezek mind azon buktak el, hogy már a meghaladására tett kísérlet is előfeltételezte és ezért megerősítette ezt a megkülönböztetést. Példa lehet erre Simmel elgondolása a szemléleti- és érzélemekből álló „egységes aktusról”, mivel az állítólagos egységesség csak azon komponensek megkülönböztetésének összefüggésében bír értelemmel, amelyeknek az aktus során kell egyesülniük. Minden bizonnyal elmondható, hogy Simmel a maga antropológiai kezdeményezésével megelőlegezi a bevett szemantika Heidegger-féle elbúcsúztatását, vagy annak előmunkálatait jelenti. Azt is megállapíthatjuk, hogy Simmel a Heidegger által a hangulat jelenségének tulajdonított ontológiai jelentőség tekintetében is megelőlegez néhány dolgot. Például az 1906-ban tartott, *Schopenhauer és Nietzsche* című előadás-ciklusa azon a nézeten alapszik, hogy a metafizikai rendszerek érthetők egy fundamentális hangulat szisztematikus artikulációiként, egy a léttel szembeni alapvető magatartásként, amely fogalomelőttes és individuális.<sup>84</sup> Ebben az összefüggésben Diltheyt is említhetnénk Heidegger előfutáraként.<sup>85</sup>

Hogy megelőlegezésekről beszélünk, már ez is azt mutatja, hogy Heidegger fogalom meghatározásaiból kiindulva rendezzük a szemantikai tényállásokat, ebből pedig megintcsak a *Lét és idő* hatalmas átkódoló teljesítménye válik világossá. Ez az átkódolás abban áll, hogy a hangulatot egzisztenciáléként fogjuk fel, a lét konstitutív mozzanataként. A hangulatok azt a módozatot jelentik, amelyben a jelenvaló lét létmódja feltárul. Heideggertől idegen fogalmakkal azt is mondhatnánk: a hangulatok kognitív jelleggel bírnak, igazságot közvetítenek. Csak éppen rögtön hozzá kell fűzni, hogy ez az igazság nem olyan, amelyhez a köznapis tudás az objektív megállapítások értelmében fér hozzá, vagyis hogy „a megismerés feltárulási lehetőségei sokkal korlátozottabbak, mint a hangulatok eredendő feltárulásai”.<sup>86</sup> A Heidegger által felállított konceptuális keret tehát olyan, amelyen belül egy privilegizált, eredendő tudásról van szó, valamint ennek a tudásnak, amely egyben önmagáról való tudás is, a leleplezéséről és elleplezéséről. Hiszen az, amit a hangulatok kinyilatkoztatnak, ontológiai tényállás, mégpedig: a lét „belevetettsége”, a kiszolgáltatottság a „jelenvalóságának”, amennyiben az egzisztenciaként létezik és akként lennie kell. A hangulatokban megrázó módon manifesztálódik a saját egzisztencia kifürkészhetetlen fakticitása, az „hogy a hangulat a jelenvaló létet szembesíti jelenvalóságának »hogy«-jával, ami könyörtelen titokzatossággal mered rá”.<sup>87</sup> Ezen túlmenően azonban a világban-benne-lét mint egész az, ami a hangulatban lelepleződik, valamint saját ráutaltságunk a világra és illettségünk a világtól. Így könnyelnek el a hangulatok Heidegger értelmezése révén hatalmas presztízs-növekedést, amennyiben akként a módként ragadjuk meg őket, amelyben a saját létünk és a világ elsődlegesen válnak hozzáférhetővé. „Valójában a világ elsődleges felfedését *ontológiailag* alapvetően a »puszta hangulatnak« kell átengedni.”<sup>88</sup>

A hangulatok „kognitív” dimenziójuk okán messzemenő módszertani jelentőséggel bírnak Heidegger saját, a jelenvaló lét analitikáját célzó projektje számára. Hiszen olyasvalami artikulálódik bennük – fogalomelőttes módon –, mint a jelenvaló lét önértelmezése. A fenomenológusnak ezt kell „mintegy kihallgatni[a]”,<sup>89</sup> hogy hozzáférjen a lényegi struktúrákhoz. Más szavakkal a filozófus rá van utalva a hangulatok előzetes feltáró teljesítményére; ezek ontológiai belátásokat tartalmaznak, amelyeket fel kell fogni és explicitté kell

teni. Amíg minden korábbi modell a belső mibenlétük és működésmódjaik tekintetében *leírta* a hangulatokat (kognitív képességek közötti viszonyként, benső rezdüléskonfigurációként, noetikus-noematikus körkörös folyamatként stb.), addig Heidegger *interpretálja* őket. Úgy kezd velük valamit, mintha szövegek lennének, amelyekben az ontológiai tudás ugyan dadogva jut kifejezésre, de előzetes elméleti döntések által nem deformált módon. Ennek az eljárásnak a leghíresebb példája a szorongásnak Kierkegaard-hoz kapcsolódó értelmezése a *Lét és idő* 40. §-ában, amely a jelenvalólét olyan aspektusait hozza napvilágra mint a belevettség; a radikális szabadság, hogy a saját létünket magunkra vegyük; a hátborzongató idegenség; az elmagányosodás. A félelem hangulatán kimutatott jelenségek állományát később (68. § b) az e hangulatban rejlő időszerkezet (a voltság) kidolgozásával egészíti ki, ami által az időbeliségről mint a jelenvalólét alapszerkezetéről nyerünk felvilágosítást. Ennek részletes kifejtése ehelyütt nem szükséges. Jelen kontextusban az lesz a döntő jelentőségű pont, hogy a hangulatfogalom hermeneutikai változata megnyitja annak lehetőségét, hogy eljussunk a jelenvalólét analitikájától az esztétikához, és hogy átvezessük az esztétikát a művészet hermeneutikájába. Mert ha abból indulunk ki, hogy a hangulatok fogalomelőttés módon artikulálnak egy ontológiai tartalmat, és ha fel tesszük, hogy a művészet és a hangulat között szoros összefüggés áll fenn, akkor hidat vertünk egy hermeneutikai módon eljáró, ontológiai tartalmak felé orientálódó, a létfeltárás különös módusaként értett művészetelmélet irányába.

Az első ebbe az irányba mutató kísérletet Fritz Kaufmann tette 1929-ben *A művészi hangulat jelentősége* című írásában.<sup>90</sup> Kaufmann Husserl tanítványa volt, első esztétikai munkája az esztétikai képtudat témájával foglalkozott,<sup>91</sup> de már a művészi hangulatról szóló munkája is, amelyet Husserl ünnepi kötetében publikált, mutatja azt a meghatározó hatást, amelyet a *Lét és idő* gyakorolt a kései weimari köztársaság fiatal filozófusgenerációjára. Ez a hatás részben abban állt, hogy megtalálták az eszközt Heideggernek a nem-tulajdonképpeniségről, a fecsegésről, a felelős életalakítás határozottsága elől menekülő jelenvalólét szétszórtságáról szóló szövegeiben ahhoz, hogy egzisztenciafilozófiai szempontból alapozzanak meg egy intellektuális magatartást, amely elutasítja a modern életviszonyokat. Ez a magatartás, amint azt Kaufmann munkája is demonstrálja, súrlódásmentesen volt kombinálható esztétikai érzékenységgel, alapos műveltséggel, sőt még egyfajta humanista színezetű széplelkűséggel is. Ennek eredménye a művészet autentikus hangulatartikulációként történő fogalmi megragadása, amely napvilágra hozza és megoszthatóvá teszi azokat a létvonatkozásokat, amelyeket egyébként maga alá temetett a jelenvalólét mindennapi hanyatlottsága. Ezzel megneveztük mindkét motívumot, amelyek Kaufmann munkájának fogalomtörténeti jelentőségét adják.

Hiszen a hangulatfogalmat egyfelől arra használja, hogy megragadja a művészet antropológiai gyökereit és azt a specifikus különbséget, amely által különbözik az antropológiai nomálállapottól. Itt visszanyúlunk a Goethe- és Simmel-olvasatunkból számunkra már ismert elképzeléshez, mely szerint a művészi forma konzekvensen és tisztán viszi véghez a hangulat artikulációját. Az alkotás folyamata a mű alapját képező „élethangulátor” a kidolgozás formatörvényeként engedi szóhoz jutni az immanens „feszültségek” kidomborításán keresztül. A művészi hangulat a „megvilágító ereje” által válik kitüntetetté a hétköznapival szemben.<sup>92</sup> Érdekes módon az, ahogy Kaufmann levezeti a művészi formát, szintén mozgósítja a hangulatfogalom esztétikai elméletbeli használatára a maga bélyegét kezdetektől fogva rányomó zenei jelentésdimenziót, például abban a megállapításban, hogy „a művek hangulata” „benső és feszült összhang[gal]”<sup>93</sup> sűrűsödik. De a fogalomtörténeti szempontból döntő pont bizonyára az, hogy a hangulat heideggeri, vagyis a létfeltárás eredendő módusaként való felfogása Kaufmann számára lehetővé teszi, hogy tartalomszerű értelmet tulajdonítson a formális egybehangzóságnak, amely a fő vonatkozási pontját jelentette a hangulatfogalom majdnem minden változatának. A művészi hangulatsűrítés a hangulatot nem csak formális komplexióként világítja meg, hanem és főképpen azt a magáról a hangulatban hírt adó pozíciót is, amelyet a jelenvalólét vesz fel a saját létéhez. Ezáltal válik világossá és egyértelművé a jelenvalólét mindennapokban homályba vesző helyzete: „az élet hangulata újra és újra a felismerésben, megőrzésben és az ilyen döntő találkozás kifejezett rögzítése által dől el”.<sup>94</sup> A művészet útmutatás az autentikusság felé.

Kaufmann tanulmányának második vezérmotívuma a hangulatfogalom kommunikatív aspektusát érinti. Láttuk, hogy a fogalomnak ez a jelentésszféra már Kantnál megjelenik az esztétikai ítélet megoszthatóságának kérdésével összefüggésben; Schillernél sem más az esztétikai hangulat, mint a mű szemlélése által megosztott diszpozíció (a szabad önmeghatározásra); Fichténél a befogadó utólag végrehajtja a művészi szubjektum öntevékenységet; Hofmannsthalnál is arról van szó, hogy a költői hangulatkonfiguráció újra felcsendül az olvasóban. Kaufmann fő érdeme annak felismerése, hogy a fenomenológiai hangulatfogalom lehetőségeket kínál a művészi kommunikáció e központi kérdésének tisztázására. Hiszen a prereflexív jelleg a hangulat egyik alapvonása: „spontán aktusként viszont nem intendálódhat valódi hangulat: az ugyanis az általam örökölt valóság talajából támad fel és jut el hozzám”.<sup>95</sup> De ha a műalkotás jól artikulált, sűrített hangulat, akkor ez a hangulat prereflexív módon abban a alakban jelenik meg, aki a „nyitott készenlét” és „aktív odaadás” esztétikai állapotában belebocsátkozik a „mű összhangzóvá szilárdult vonatkozásaiba”.<sup>96</sup> Így tér vissza Kaufmann-nál a „szociális struktúra képződésének alapvető lehetőség[eként]” az „összhangolt lelkek” – zenei hangulatmetafora által meghatározott – vezérmotívuma, amely annyira közkedvelt volt a 18. század érzékenységekultúrájában, hogy még Adelung lexikonszócikkében is lecsapódott: „Az efféle transzpozíció által közvetített egybehangoltságban az így hangolt életek mind egybehangzóakká válnak a művészi szellemmel, magukban és egymás között: a rezonancia egyöntetűségében a személyközi konzonancia egysége valósul meg.”<sup>98</sup> Mindazonáltal Kaufmann túlságosan is Husserl tanítványa marad ahhoz, hogy félreismerje, hogy ennél az esztétikai „hangulattranszpozíciónál” nem közvetlen átvételről, nem járványszerű fertőzésről vagy ragályról van szó, hanem a műben sűrített hangulat specifikusan esztétikai elsajátításáról, amelybe egyfajta belső távolság van beépítve. Az esztétikailag közvetített hangulat különleges struktúrája abban áll, hogy az „együttjárásban, együttes lebegésben”, „az utólagos megelégszen és alkotásban”<sup>99</sup> tapasztalják meg, vagyis az esztétikai énalteritás azon strukturális előírásai szerint, amelyeket Geiger is érvényesített a hangulati beleézés tekintetében. Nem véletlen, hogy ugyanazok a történelmi erők, amelyek 1933 után Geigert és Kaufmann is száműzetésbe kényszerítették, az esztétikai tapasztalat belső reflexiószerkezetét hangulati fertőzések létrehozására alkalmas pszeudoesztétikai rendezvényekkel helyettesítették.

A hangulatszematika Heidegger általi átkódolásához kapcsolódó második elméletki-sérletként Otto Friedrich Bollnow 1941-ben megjelent tanulmányát, *A hangulatok lényegét [Das Wesen der Stimmungen]* kell megneveznünk. Ahogy Spitzer már többször említett dolgozata, ez a könyv is fogalomtörténeti vázlatunk elengedhetetlen előzményeihez tartozik. *A hangulatok lényege* azonban csak érintőlegesen tárgyal esztétikai témákat, ezért kérdésfelvetésünk számára viszonylag csekély relevanciával bír az általa tartalmazott anyagok tekintetében. Bollnow a heideggeri fogalom meghatározás lényeges mozzanataira nyúl vissza, de számára már nem a jelenvalólét analitikája lesz fontos, hanem a hangulatjelenség antropológiai felderítése. E perspektívaváltás révén dolgozhatja fel Bollnow a pszichológia és az orvostudomány megállapításait, és egészítheti ki a hermeneutikai interpretáció belső nézőpontját a tudományos megfigyelés külső nézőpontjával. Ezzel válik témává a hangulatok funkcionális aspektusa, a pszichikai-emocionális háztartás egészében mutatott teljesítményük. A könyv átfogó érvelése a heideggeri kezdeményezés korrektúráját célozza, amely a szorongás Heidegger által privilegizált hangulata mellett azt is ki akarja deríteni, hogy mi a jelentősége a derűs hangulatoknak az emberi élet megértése szempontjából. Így a második rész tárgya bizonyos hangulatok időbeliségének a szerkezete, amelyek időtlen pillanatokban sűrűsödnek össze, és a kreativitás jelenségével állnak összefüggésben. Bár Bollnow egész törekvése nem esztétikai, a könyvnek éppen ezekben a részeiben fordul a költői alakzatokhoz, amelyek kapcsán mutatja ki a pillanat és az időtlenség egybeesését a kiemelkedő boldogságélményekben. Példaként Proust leírása a „megtalált időről” és Nietzsche „hatalmas délidője” szolgál. Így a hangulatok feltáró erejének tézisének ellen fordítja, mivel az olyan hangulatélmények mint a Proust és Nietzsche által műbe foglaltak, az időbeliség elég borúsra sikerült heideggeri interpretációja ellen szólnak. Érdekes módon Oskar Becker már 1929-ben megelőlegezte Bollnow Heidegger-kritikájának irányát abban a szűkebb értelemben vett esztétikáról írt minden bizonyos legjelen-

több műben, amely a *Lét és idővel* történő közvetlen vitából született.<sup>100</sup> Ebben a Heidegger által hangsúlyozott „belevetettséggel” szemben az esztétikai tapasztalatra jellemző „hordozottságot” mint a jelenvalólét legalábbis „para-egzisztenciális” lehetőségét emeli ki, noha anélkül, hogy külön is tematizálná magát a hangulatjelenséget. Így Bollnow antropológiai és Becker esztétikai távlata annyiban vág egybe, hogy a szorongás hangulatának heideggeri privilegizálását az emberi egzisztencia lehetőségeinek megrövidítésekként látják.

Ez a kritika teszi szükségessé, hogy rövid utalással egészítsük ki a heideggeri hangulatfogalom fentebbi ábrázolását. Hiszen még ha találók is Bollnow és Becker *Lét és időre* vonatkozó kifogásai, mégsem támaszthatnak igényt arra, hogy Heidegger teljes művére érvényesek legyenek. Inkább le kell szögeznünk, hogy maga Heidegger is kidolgozott egy esztétikát, amely a hangulat fogalmából indult ki, még ha csak azért is tette, hogy magát az esztétikát átvezesse a lét feltárásaként értett művészet hermeneutikájába. Ezt a gondolati utat az 1936–1940-ben tartott Nietzsche-előadásokban teszi meg, amelynek első része *A hatalom akarása mint művészet [Der Wille zur Macht als Kunst]* címet viseli. Nietzsche esztétikájának és Nietzschének mint annak az utolsó esztétának az interpretációjáról van szó, aki írásaiban a „belső” és „szubjektív” folyamatokra történő esztétikai fókuszálás során eljut addig a pontig, ahol felszámolja önmagát. Heidegger szerint Nietzsche esztétikájának a központi fogalma a művészi állapotként értett mámor. Ezt a Nietzschénél erősen „fiziológiai” hangsúlyokat kapó fogalmat Heidegger a *Lét és időben* bevezetett hangulatfogalom mentén értelmezi át. Az jogosíthatja fel a mámorfogalom ilyen átértelmezésére, hogy Nietzsche arra használja a hangulatfogalmat a *Tragédia*-könyv egy szöveghelyén, hogy megmutassa a lírai alkotás dionüszoszi alapját. Nietzsche itt idézi Schillernek 1796. március 18-án Goethehez írt levelét, amelyben a hangulatfogalom egy ritmizált előadásprodukciónak a diszpozícióját jelenti. Nietzsche ezt a diszpozíciót „az öt-egyvel, [...] a fájdalommal, az ellentmondásával” való eggyé válásként értelmezi, amelyből zeneként jön létre annak közvetlen „képe”.<sup>101</sup> Ez azt jelenti, hogy Nietzschénél a hangulat éppen hogy nem „a szubjektivitás legbensőbb és legsajátabb lényeg[eként]”<sup>102</sup> kerül szóba, mint Hegelnél, hanem a „szubjektivitás” feladásáról „a dionüszoszi folyamat során”.<sup>103</sup> Heidegger annak ellenére nem említi ezt a szöveghelyet, hogy a mámor hangulatát ő is a szubjektum szubjektivitásának meghaladásaként értelmezi.

Ez az átértelmezés Heideggernél mindazonáltal a két koncepció szemantikai interferenciájához vezet, amely a következő részből olvasható ki: „A mámor érzés, eleven testesülő [leibend] hangoltság, a hangoltságba visszatartott eleven testesülés [Leiben], a hangoltság beleszövődve az eleven testesülésbe. A hangoltság azonban megnyitja a jelenvalólétet mint emelkedőt, és kibontja képességeinek bőségében, amelyek váltakozva izgatják és emelik fel egymást. A mámor mint érzelmi állapot magyarázatánál azonban számos helyen külön hangsúlyozzák, hogy ezt az állapotot nem szabad a *testben* vagy a *lélekben* kéznéllevőként vennünk, hanem az elevenen testesülő, hangolt hozzáállás módjaként az egészében vett létezőhöz, amely a hangoltságot meghatározza.”<sup>104</sup> Ennek az interpretációnak a döntő pontja a megfigyelői perspektíva kérdése. Heidegger szempontjából Nietzsche mindig akkor érti félre saját elméletének filozófiai tartalmát, amikor a művészi állapotot tudományosan megragadható tényállásokkal próbálja magyarázni. Az esztétikai mámor esetében nem a vérkeringés, a hormonkibocsátás vagy az idegek fokozott ingerlékenységének a folyamatairól van szó, habár ezek olyan dolgok, amelyeket Nietzsche gyakran tematizál. Ezek mind egy objektivista leíró nyelv elemei, amely egy önmagába zárt belsőt hiposztazál, hogy aztán azt oksági behatások effektusaként magyarázza. Ezzel szemben Heidegger hangulatként akarja érteni a művészi mámort, a saját egzisztencia híradásaként az egészében vett létező közepette és ezáltal a létező által hangoltként. „A hangulat éppen az az alapvető mód, ahogyan önmagunkon *kívül* vagyunk.”<sup>105</sup> Az a megfigyelői perspektíva, amely hozzásimul az élet végbemenésébe beépített önmegértéshez, az egyetlen olyan perspektíva, amely eleget tehet az esztétikai mámor jelenségének mint a világra való nyitottságában vett jelenvalólét hangoltságának. A konfrontáció Nietzsche fiziológiai nyelvhasználatával egyszersmind a hangulat *Lét és időben* képviselt felfogásának a ki egészítéséhez is vezet. A művészi állapot megértése szempontjából ugyan irreleváns a test [Körper] fiziológiai, de nem a megélt test értelmében vett eleven test [Leib] fenomenológiai

ai fogalma. Így a hangulat, és főleg az esztétikai hangulatként vett mámor mindig „eleven testesülés”, a megélt testből történő élet. Heidegger éppen abban látja ennek a hangulatszerű eleven testesülésnek az értelmét, hogy benne meghaladásra kerül a szubjektum egy „arréb helyezett, önmagáért álló” objektummal szembeni pozíciója: „Az esztétikai állapot sem valami szubjektív, sem valami objektív. A két esztétikai alapszó, a mámor és a szépség ugyanolyan tágra nevezik meg az egész esztétikai állapotot és azt, ami benne megnyílik és ami benne uralkodik.”<sup>106</sup>

Ezt a Heideggernek szentelt szakaszt azzal zárjuk, hogy utalunk egyik kortársára, akinek 1921-ben megjelent filozófiai főműve szintén a radikális szabadságában és elhagyatottságában vett Önmaga felfogásából indul ki. Franz Rosenzweigről van szó és *A megváltás csillagáról* [*Stern der Erlösung*], amely mintegy vezérmotívumszerűen vázol fel egy különösen eredeti művészetelméletet. Ennek az elméletnek a vonatkozásában beszélhetünk a művészet metafizikai jelentőségének visszanyeréséről is, mindenesetre olyan értelemben, amelytől távol állnak a heideggeri elmélet végességre vonatkozó hangsúlyai. Rosenzweig megfontolásaiban annyiban jut központi szerephez a hangulatfogalom, amennyiben megragadja a művészet kommunikatív funkcióját: „Hol kellene hát a magányos léleknek ekképp felkészülnie a közösségre? Hol kellene egyáltalán a léleknek formálódnia, amely számára is öntudatlanul olyan formát adhatna neki magányának csendes kis szobájában, amelyben másokkal összehangba kerülne; és valóban: hol hangolódhatna az egyes lélek arra a hangra, amely a többiekkel összehangolná egy harmonikus hangulatban? Egy ilyen öntudatlan és a lelket mégis a legmagasabb tudatosság, a többiekkel való hallgatag egyetértés útján kísérő hangulat a lélek számára csak egyetlen hatalom felől érkezik: a művészet felől.”<sup>107</sup> Akárcsak Kaufmann, Rosenzweig is megidézi a korai hangulatszemantika toposzait, hogy felvázolja a művészetben keresztül történő közösségteremtés koncepcióját. A művészet egymásra hangolja a radikális izolációban élő lelkeket, harmóniát teremt köztük anélkül, hogy megfogalmazódnának az együttlét explicit normái. Ilyen általánosságban megfogalmazva a gondolat meglehetősen hagyományos, de ezt Rosenzweig valami konkrétára akarja kifuttatni. „Művészet” itt „alkalmazott művészet” ért, vagyis az építészetet, még szűkebben a templomépítészetet. Ez volna úgymond az első lépcső a művészi hangulat viszonyainak hierarchiájában. Célja a gyülekezés, a közösség létrehozása a további lépcsők előkészítéseként. A hangulatfogalom ezáltal itt is, mint a kezdetekkor, „diszpozíciót”, készülséget jelent. Az építészeti hangulati hatása „előkészület az igére”. És amikor az ige eljön – költészetként –, akkor szintén hangoló előkészület zajlik, amely túlmutat a szavakon: „És így kellene elérkezzen az emberekhez a költészetből az a hangulat, amelyben az ember megtalálná az utat a végső megváltó hallgatáshoz, amelynek a megváltás világi ünnepeiben kilátásként és ígéretként kellene megmutatkoznia.”<sup>108</sup> Rosenzweignél a hangulatfogalom azt a helyet jelöli, ahol a művészet transzcendálja magát, és művészetként kioltódik.

## V. Epilógus: a hangulat tárgyalásai napjainkban

Lezárásképp röviden beszámolunk a hangulatszemantika egyik jelenkori átdolgozásáról, amelynek következményei voltak az esztétika számára is. Az eleven test fenomenológiájáról van szó, amelyet Hermann Schmitz dolgozott ki a *Filozófia rendszerében* [*System der Philosophie*] (1964–1980). A fentebb tárgyalt elméleti vázlatok közül Schmitz projektje áll a legközelebbi rokonságban a heideggeri kezdeményezéshez. Itt is egy olyan fogalmiság kidolgozásáról van szó, amely maga mögött hagyja a külső/belső megkülönböztetést, valamint arról, hogy újraorientálódik a tudati teljesítményekre irányuló fenomenológia, amely az élet konkrét végbemenéseinek a szerkezetét szándékozik érvényre juttatni. Ez az újraorientálás azonban Schmitznél nem a jelenvaló lét előzetes önértéséhez való hermeneutikai odafordulásként valósul meg, hanem – jó fenomenológiai hagyományban állva – a tapasztalat alaprétegeinek leíró kidolgozásaként. Ennek során elsődleges réteggként a testi érintettség „primitív jelene” mutatkozik, amely elébe megy az én- és a tárgymegkülönböztetések, az időbeli vonatkozások, a tényállások, a szituációk és a cselekvési programok „kibonta-

kozott jelené”-nek.<sup>109</sup> Schmitz nagy érdeme abban áll, hogy kidolgozott egy magasan differenciált leíró nyelvet, amely képes megragadni a topológiai szerkezeteit a közvetlen érinthez ezen rétegének. Hiszen mind az eleven test, mind az érzések esetében térbeli jelenségekről van szó, miközben ezen nem a felületek és az egyértelműen elkülönülő, valamint egymásra vonatkoztatott helyek geometriai tere értendő, hanem egyfajta dinamikus tér, amely érzett „eleven testi szigetek”-ből, tágulásokból és összehúzódásokból, vektorokból és atmoszférákból áll.<sup>110</sup> Ami a hangulatok térbeliségét illeti, ezen a ponton kell megemlíteni Ludwig Binswangert, Schmitz egyik fontos előfutárát, aki Heidegger nyomán vezette be a „hangolt tér” fogalmát.<sup>111</sup>

Ezúttal nem szükséges beszámolnunk a Schmitz által kifejlesztett terminológia egyes meghatározásairól. A mi céljaink szempontjából az válik döntő jelentőségűvé, hogy az érzések – amelyeknek a hangulatok alkotják az egyik különösen strukturált rétegét – nem egy bárhogy is konstituált „benső” eseményei, hanem az önmagunkon-kívül-lét módjai, tehát eleve térbeliek. Így hangzik ez egy röviddel ezelőtt megjelent összefoglalásban: „Az érzések mint hely nélkül kiömlött, eleven testileg megragadó atmoszférák nem csak általában véve térbeliek, hanem együtt képezik azt a különös szerkezetű teret, amely annyiban párhuzamos az eleven testi tér szerkezetével, hogy alsó rétegében ugyancsak tagolatlan tágassággal bír, amelyet aztán a következő rétegben irányok formálnak át. Minden érzést, amennyiben tágas, és mivel atmoszféraként mindegyikük tágas, *hangulatnak* nevezek, *tiszta hangulatnak* viszont annyiban, amennyiben semmi mások, mint tágasak (azaz mentesek az irányoktól). *Felindulásoknak* nevezem azokat az atmoszférákként vett érzéseket, amelyeket irányok vagy vektorok hatnak át, idegen szóval beszélhetnénk »emóciókról« is.”<sup>112</sup> Schmitz hozzáfűz még egy harmadikat is e két hangulatréteghez, amely a szűk értelemben vett érzéseket öleli fel (vagyis a „középponttal bíró”, egy bizonyos témához kötődő érzéseket). Látható, hogy Schmitz egyfelől a hangulatszerű összminőségek másfelől az iránnyal bíró érzések hagyományos megkülönböztetésével dolgozik, de látható az is, hogy a bevett értelemben vett hangulatokon belül viszont megkülönbözteti a „tiszta hangulatokat” és a „tiszta felindulásokat”. Előbbieknek csak két formája van: tiszta telített érzés (elégedettség) és tiszta üres érzés (kétségbeesés); a tiszta felindulások ellenben különféle színezetűek lehetnek (vágy, mélabú, bánat, aggodalom, öröm, gyász) anélkül, hogy bizonyos tematikus gyújtópontokra fixálódnának. Az efféle distinkciónál azonban sokkal fontosabb az az általános megállapítás, hogy a hangulatok térbeliségének felderítésével tárgyatlanná vált a hangulat történeti tárgyalásainak egyik központi kérdése. Hiszen ha én magamat hangolt eleven testként mindig is egy hangolt „tágasságban” élem meg, akkor a hangulatom se nem szubjektív, se nem objektív tény, és nem is valamiféle közvetítés a kettő között. Egyszerűen csak eleven testi érintettségemnek egyik módja, amely éppen a maga térbeli szerkezetében jeleníti meg a tulajdonképpeni ősfenomént.

A filozófiai orientálódás az érintettség zónájaként vett eleven test felé utakat nyit esztétikai kérdések irányába is, amelyeket Schmitz különböző publikációiban tett próbára.<sup>113</sup> Ezeknek a fejtegetéseknek a központi koncepciója abban áll, hogy Schmitz úgy fogja fel az esztétikai tapasztalatot, mint visszatérést a primitív jelenhez, amit mintegy virtuálisan élünk meg, vagyis a kibontakozott jelenünk távolságából. „Eszerint azt a viselkedést nevezzük *esztétikainak*, amely a kibontakozott jelenben az esztétikai képződmények tekintetében a meghatottság közben is képes távolságot tartani az ezekben lakozó érzésektől (megható atmoszféráktól). Mindez az előérzetként közvetítő áhítat révén válik lehetségessé, és az esztétikai élvezet az örömteli belebocsátkozás ebbe a távolságba a meghatottság közben.”<sup>114</sup> Az esztétikai tapasztalat olyan tapasztalat, amely során reflexív módon ragadjuk meg a hangolt eleven test közvetlen érintettségét, bár nem abban az értelemben, hogy az eleven test fogalmi úton közvetített megállapítások tárgyaként kínálkozik, hanem inkább azért, mert egy bizonyos érzelmi magatartás – az esztétikai áhítat – előzi meg. Az áhítat a közvetlenséget az anticipáció jövőbeliségébe tolja ki, amely távol tartja a közvetlenséget, de fenyegető közelségében egyúttal jelenlevővé is teszi. Így indítják be a műalkotások, amelyek eleven testi-atmoszférikus struktúrák sűrítvényei, a visszahanyatlást a primitív jelenbe. Azokban az esetekben, amikor az effajta regressziót valamiféle extrém szituáció váltja ki, és áttöri a kibontakozott jelen világtól idegen struktúráit, az érintettség



közvetlen, maradéktalanul meghat bennünket, és nem hagy teret a reflexív elsajátítás számára. Ám ahol a kibontakozott jelen szerkezete fennmarad, a primitív jelen latenciában marad, miáltal nem válik hozzáférhetővé. Az esztétikai tapasztalat megkülönböztető jegye tehát a távolságtartás és a meghatottság egyidejűségében áll, azaz a hangulati és érzelmi közvetlenségre vonatkozó atematikus reflexió sajátos szerkezetében. Ez a tézis egy variánsa az esztétikai énaliteritás teorémájának, amelyet Geiger és Kaufmann szövegeiben figyeltünk meg, és amelyet minden komoly esztétikai elmélet szükségszerű összetevőjének kell tekintenünk. Felfedezhető benne azonban a kapcsolódás az esztétikai tapasztalat különös örömjellegéről szóló kanti koncepcióhoz is, hiszen annyiban Kant is reflexívként fogja fel az esztétikai örömet, amennyiben a hangulat megoszthatósága felett érzett örömként érti. Nem szabad azonban, hogy az efféle konceptuális homológiák miatt elsikkadjanak azok a jelentős szemantikai különbségek, amelyek elválasztják egymástól Schmitz eleven testi-ségre irányuló hangulatfogalmát Kant inkább kognitív irányultságú fogalmától.

Nem véletlen, hogy Schmitz munkái alig leltek visszhangra napjaink esztétikai vitáiban, az általuk bemutatott minden szisztematikus alaposág és deskriptív kifinomultság ellenére sem. Filozófiatörténeti helyük a 2. világháború előtt keresendő; Schmitz tulajdonképpen kortársai Heidegger mellett olyan filozófusok, mint Scheler, Klages, sőt ami a művészetelméletét illeti, Theodor Lipps. Schmitz írásai fogalomtörténeti szempontból nem tartalmaznak lényeges újításokat, inkább a század első felében kidolgozott szemantikai konfiguráció folytatásai. Gernot Böhme ugyan nemrégiben előrukkolt egy kísérlettel, hogy gyümölcsözővé tegye Schmitz fenomenológiáját a jelen esztétikai vitái számára, de egyáltalán nem sikerül meggyőző módon újra meghatározni a hangulat fogalmát. Böhme az atmoszféra fogalmát – amelyet Schmitz arra használ, hogy megragadja minden érzés térbeliségét, elsősorban azonban a hangulatokét – egy kiterjesztett, művészetén kívüli jelenségekkel is foglalkozó esztétika központi fogalmává teszi. Mindenre kiterjedően érti az „esztétikai munkát” mint olyan „atmoszférák előállítását”, amelyek a „kozmetikától a reklámon, a belsőépítészetben és a díszlettervezésen át a szűk értelemben vett művészetig”<sup>115</sup> terjednek. Ez a kezdeményezés éppen a hangulatfogalommal összefüggésben válik bizonyos mértékig plauzibilissé, hiszen a mai fogyasztói és szolgáltatói kultúrára jellemző a tervszerű alaposággal meghangolt környezetek létrehozása, és még ha jelezhetnénk is kétségeinket arra vonatkozóan, hogy az „esztétikai” fogalma megfelelő megnevezése-e az effajta atmoszférikus installációknak, az biztos, hogy a kultúratudományos kutatás egyik deziderátuma az ezek megragadására alkalmas fogalmiság kidolgozása. Böhme azonban más ambíciói vannak. A „szubjektum/objektum-dichotómia”<sup>116</sup> mögé akar kerülni, hogy a maguk jelenlétében vett dolgokhoz és emberekhez – a kiterjesztett esztétika nézőpontjából – nyerjen hozzáférést. Ebben különbözik Schmitztól: „Így Schmitz kezdeményezésétől eltérően nem úgy gondoljuk el az atmoszférákat, mint amelyek szabadon lebegnek, hanem éppen fordítva, olyan dolgokként, amelyek a dolgokból, az emberekből vagy ezek konstellációiból indulnak ki, és amelyeket ezek teremtenek.”<sup>117</sup> Ez mindenestre nivellálja a rétegspecifikus struktúrák megkülönböztetését. Ennek helyébe a „dolog és extázisai”<sup>118</sup> eléggé egyszerűnek tűnő koncepciója lép, amely arra fut ki, hogy a dolgok a maguk mindenkor sajátos módjaikon mutatkoznak meg. A fenomenológiai leírást felváltja a *common sense* nyelve, amely Heideggerre való rájátszásokkal és nyomatékosítás segítségével próbálja palástolni leírói tehetetlenségét: „Az atmoszféra érzékelésekor érzem, hogy miféle környezetben vagyok. Ez az érzékelés tehát kétoldalú: egyik oldalon van a környezet, amely egy hangulatminőséget *sugároz*, a másik oldalon vagyok én, amennyiben a közérzetem révén részesülök ebből a hangulatból, és ezáltal észlelem, hogy most itt vagyok. Az érezhető jelenlét tehát közérzet szerinti érzékelés. És megfordítva, az atmoszférák azok a módok, ahogy a dolgok és a környezetek önmagukat *prezentálják*.”<sup>119</sup> Hogy a hangulatfogalom elmélyítése, pontosabban tisztázása elvárható volna ezektől a kategóriáktól, amelyeket Böhme nyilvánvalóan a szemantikai hagyomány ismerete nélkül fejlesztett ki, épp annyira kétséges, mint ahogy az az állítás is, mely szerint az efféle megállapítások esetében a „szubjektum/objektum-dichotómia” meghaladásáról lenne szó. Mindezek alapján a hangulat esztétikai tárgyalásainak ez idő szerinti utolsó írása a kimerülés tüneteit mutatja.

A történeti szemantika visszatekint, és nem lehet feladata, hogy prognózisokat állítson fel. Mégis ide kívánczik a kérdés – főként a hangulatdiszkurzus ímént megállapított ki-merülése láttán – hogy van-e arra kilátás, hogy újra foglalkozzanak a fogalommal. A válasznak szkeptikusnak kell lennie, mivel már a tárgyalások jelen állására vetett futó pillantás is azt mutatja, hogy kevés esély van a hangulatfogalom reaktualizálására. A mértékadó elméleti modellek – a nyelviség hermeneutikája (Gadamer), az analitikus filozófia (Goodman, Danto), a dekonstrukció (Derrida, Menke), a kritikai elmélet (Adorno) és a rendszerelmélet (Luhmann) – a kirívó különbségek ellenére egyeznek abban, hogy nem mutatnak érdeklődést az esztétikai hangulat jelensége iránt. Még a nyílt, megindokolt elutasítások is ritkák, egyetlen kivétellel.<sup>120</sup> Ennek az érdektelenségnek az oka bizonyára abban áll, hogy a nevezett elméleti modellek a kommunikatív folyamatok normativitásának kérdései felé orientálódnak, még akkor is, ha csupán ezeknek a normáknak az esztétikai negációját szándékozzák kidomborítani. Más szóval az esztétikában is érvényre jutott a „nyelvi fordulat”, mégpedig azzal a következménnyel, hogy az esztétikai érzések területe, amelyhez a hangulatok is tartoznak, már nem bizonyul elméletalkotásra alkalmas tárgynak. Talán a hangulatfogalom trivializálódása a köznyelvi használatban is okot adott arra, hogy ez a fogalom eltűnik a filozófia témaköréből. A hangulatleírás differenciált szókészlete már nem összetevője az individuális önértésnek. Ritkán jegyeznek fel hangulati árnyalatokat; csak a jó vagy rossz hangulat elnagyolt alternatívája áll rendelkezésre; még a fogalom kollektívákra vonatkozó használatai sem éppen szubtilisek. A hangulatszemantika mondhatni elbutult a 20. század második felében, és talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy filozófiai szempontból érdektelenné vált. Végezetül arra kell emlékeztetnünk, hogy a hangulatfogalom filozófiai jelentősége szinte az összes itt tárgyalt esetben abból fakadt, hogy a fogalom zenei jelentésszféra elengedhetetlen eszközök bocsátott a fogalomalkotás rendelkezésére. Ezért feltételezhető, hogy a hangulatfogalom kiesése az esztétikai szó-készletből összefügg azzal, hogy a zenei metafora elveszítette evidens mivoltát a lelki állapotok figurációjaként. Ha ez a feltételezés helytálló, akkor épp kihalóban van egy – ezt Spitzer kutatásaiból láttuk – egészen az antikvitásig visszanyúló szemantikai hagyomány. Fogalomtörténeti vázlatunk mindazonáltal rámutatott, hogy az esztétikai koncepciók és paradigmák változása közepette a hangulatfogalom mindig képes volt új jelentésaspektusok kibontakoztatására. Alkalmazkodóképessége talán lehetővé teszi számára, hogy áttelelje mostani jelentéktelenségét, és hogy jövőbeli szemantikai konfigurációkban bontakoztasson ki egy nem várt jelentéspotenciált. ■ ■ ■

Zsellér Anna fordítása

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: David E. Wellbery, Stimmung, in: Ästhetische Grundbegriffe, szerk. Karlheinz Barck – Martin Fontius – Dieter Schlenstedt – Burkhard Steinwachs – Friedrich Wolfzettel, Stuttgart–Weimar, Metzler, 5. kötet, 2003, 703–733.

## IRODALOM

- Bollnow, Otto Friedrich: *Das Wesen der Stimmungen*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1941 (31956).
- Corngold, Stanley: *Nietzsche's Moods*, Studies in Romanticism 29 (1990), 67–90.
- Haar, Michel: *La physiologie de l'art: Nietzsche revu par Heidegger*, Cahiers l'Age d'Homme (1985), 70–80.
- Hammel-Haider, Gabriele: *Über den Begriff der „Stimmung“ anhand einiger Landschaftsbilder*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 41 (1988), 139–148.
- Han, Beatrice: *Au-delà de la métaphysique et de la subjectivité: Musique et „Stimmung“*, Etudes philosophiques 4 (1997), 519–539.
- Parret, Hermann: *Kant on Music and the Hierarchy of the Arts*, Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (1998), 251–264.
- Proust, Françoise: *Une histoire de „Stimmung“*, Exercices de la patience 6 (1985), 39–52.
- Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1963 (1944/1945).
- Welsh, Caroline: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, Rombach, Freiburg i. Br., 2003.

- 1 Leo Spitzer: *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“* (1944/1945), A. Granville Hatcher (szerk.), Johns Hopkins Press, Baltimore, 1963, 5.
- 2 [‘jó hangulatban lenni’]
- 3 [‘egy táj hangulata’]
- 4 [„Mut”= ‘bátorság’; „Schwermut”= ‘mélabú’, ‘búskomorság’; „Wehmut”= ‘bánat’, ‘fájdalom’, ‘borongós hangulat’; „Gemüt”= ‘elme’]
- 5 [‘egy táj hangulata’; ‘az én hangulatom’]
- 6 [‘érzelmi tonalitás’] Vö. Otto Friedrich Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen* (1941; Klostermann, Frankfurt am Main<sup>3</sup>1956); Bollnow: *Les Tonalités affectives*, ford. L. és R. Savioz, Neuchâtel, 1953.)
- 7 Vö. *Tonalité*, in: *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, szerk. J. Rey-Debove, A. Rey, Paris, 2003, 2629.
- 8 Rudolph Hermann Lotze: *Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele*, Weidmann, Leipzig, 1852, 514.
- 9 Martin Heidegger: *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály et al., Osiris, Budapest, 2001, 162. (29. §)
- 10 Rainer Maria Rilke: *Őszi hangulat*, in: *Prágai házioltár / Larenopfer*, ford. Tandori Dezső, Kráter, Pomáz, 2013, 30. [„Die Luft ist lau [...] / [...] / auf nassen Dächern liegt ein blasser Schimmer / [...] // Das Regenwasser röchelt in den Rinnen, / [...] / ziehn bang die kleinen Wolken durch das Grau.”]
- 11 Johann Wolfgang Goethe: *Goethe levéltárcájából*, ford. Görög Livia, in: Uő.: *Irodalmi és művészeti írások*, Európa, Budapest, 1985, 283.
- 12 Uo., 284. [A fordítást módosítottam.]
- 13 Uo. [A fordítást módosítottam.]
- 14 Vö. ‘Stimmen; Stimmung’, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 4. kötet (1794), Weidmann, Leipzig, 464–467.
- 15 [‘hangol’]
- 16 ‘Stimmen’, in: Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 4. kötet (1801), J. Breitkopf, Leipzig, 383.
- 17 Ld. pl. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Winter, Berlin, 1759.
- 18 Uo.
- 19 Idézi Spitzer (ld. 1. l. ábjegyzet), 126. [Gualther Hermenius Rivius (Walther Hermann Ryff), *Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen vnd Mechanischen künst, eygentlicher bericht, vnd vast klare, verstandliche vnerrichtung, zu rechtem verstandt der lehr Vitruuij, in drey furneme Bücher abgetheilet* [...], Nürnberg, Johann Petreius, 1547: „Dann gleicher gestalt wie ein Lauten / oder ander Instrument / hoch oder nider gestelt werden mag / das er doch gleichen / Concent der Stimmung und lieblichkeit behalte / also mag auch die rechte eigentliche Simmetrie / in gleicher Harmoni / in kleinen un grössern Cörpern / gefunden werden.”]
- 20 Christian Cay Lorenz von Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, 4. kötet (1782), M. G. Weidmanns Erben et Reich, Leipzig, 83.
- 21 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Osiris, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003, 129.
- 22 Uo., 139 (15. §); 149 (21. §).
- 23 Uo., 182. (29. §).
- 24 Uo., 129. (9. §).
- 25 Goethe, *Goethe levéltárcájából*, 284.
- 26 Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, Uő.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. Papp Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2005, 222. [A fordítást módosítottam.]
- 27 [„stimmen”= ‘hangol’; „bestimmen”= ‘meghatároz (vmit)’; szó szerint: ‘meghangol (vmit)’. Ahogy a „bestimmen” (‘meghatároz’) tárgyias igéből az igekötő elvételével képezhető a „stimmen” tárgyatlan ige, úgy a „stimmen” magyar fordítása ugyanilyen eljárással, a ‘meghatároz (vmit)’ ige – igekötő elvételével elért – tárgyatlanításával nyerhető ki: ‘határoz.’]
- 28 [„Stimmung”= (a fentebbi logikát követve {ld. a 27. jegyzetet} ‘határozás’ lenne, de mivel itt állapot kifejezéséről van szó:) ‘határozottság’ (és nem ‘meghatározottság’).]
- 29 [„Bestimmbarkeit”= ‘meghatározhatóság’, szó szerint: ‘meghangolhatóság’]
- 30 Uo., 261. [A fordítást módosítottam.]
- 31 Vö.: Wilhelm von Humboldt, *Ästhetische Versuche. Erster Teil: Über Goethe’s Hermann und Dorothea (1799)*, in: Uő.: *Gesammelte Schriften*, szerk. Albert Leitzmann, 2. kötet (1904), Behr, Berlin, 318.
- 32 Uo., 319.
- 33 Uo., 226sk.
- 34 Uo., 247.
- 35 Uo., 248.
- 36 Uo., 238.
- 37 Wilhelm Dilthey: *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*, in: Uő.: *Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie*, Gesammelte Schriften, 8. kötet (1960), Teubner, Leipzig, 82.
- 38 Ld. Bollnow: *i. m.*, 42sk.
- 39 Carl Gustav Carus: *Neun Briefe über Landschaftsmalerei (1831)*, in: Uő.: *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, szerk. G. Heider, G. Kiepenheuer, Leipzig, 1982, 32.
- 40 Carl Gustav Carus: *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Flammer und Hoffmann, Pforzheim, 1847, 263.
- 41 Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie (1800)*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 2. kötet, kiad. Ernst Behler, München–Paderborn–Wien–Zürich, 1967, 293. [Az idézet forrása, az *Epochen der Dichtkunst* című rész hiányzik a magyar fordításból, vö. Friedrich Schlegel, *Beszélgetés a költészetéről*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat, Budapest, 1980, 357–382.]
- 42 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások*, ford. Szemere Samu, 3. kötet, Akadémiai, Budapest, 1980, 328.
- 43 Uo., 341. [A fordítást módosítottam.]
- 44 Vö. Walther Killy: *Elemente der Lyrik*, C. H. Beck, München, 1972, 17–21.
- 45 Vö. Dieter Henrich: *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1967, 17–21.
- 46 Johann Gottlieb Fichte: *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie (1794)*, in: Uő.: *Sämtliche Werke*, kiad. Immanuel Hermann Fichte, 8. kötet, Veit, Berlin, 1846, 287.
- 47 Uo., 278sk.
- 48 Uo., 284.
- 49 Uo., 293.
- 50 [„Stimmung”]
- 51 Uo. 294.
- 52 Hegel, *i. m.*, 341.
- 53 Vö. Fichte, *i. m.*, 294.
- 54 Uo., 291.
- 55 Ernst Mach: *Az érzetek elemzése*, ford. Erdős Lajos, Franklin, Budapest, 1927, 17.
- 56 Uo., 16.

- 57 Uo., 17.
- 58 Friedrich Nietzsche: *Ueber Stimmungen (1864)*, in: Uő.: *Frühe Schriften*, szerk. H. J. Mette és mások, 2. kötet, Beck, München, 1994, 406.
- 59 Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi. Könyv szabad szellemek számára*, ford. Horváth Géza, Osiris, Budapest, 2008, 26.
- 60 Hugo von Hofmannsthal: *Poesie und Leben (1896)*, in: Uő.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, szerk. H. Steiner, 1. kötet, Fischer, Frankfurt am Main 1950, 306sk.
- 61 Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Meyer & Jessen, München, 4. kötet (1923), 363.
- 62 Hugo von Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte (1903)*, in: Uő.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 97.
- 63 Vö. Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 1. kötet, Zur Sprache und zur Psychologie (1902)*, in: Uő.: *Das Philosophische Werk*, szerk. L. Lütkehaus, 2/1. kötet, Böhlau, Wien–Köln–Weimar, 1999, 122–124.
- 64 Hofmannsthal, *i. m.*, 283.
- 65 Hofmannsthal, *i. m.*, 103f.
- 66 Alois Riegl: *A hangulat, a modern művészet tartalma*, in: Uő.: *Művészet-történeti tanulmányok*, ford. Adamik Lajos, Balassi, Budapest, 1998, 260.
- 67 Ld. Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*, ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Osiris, Budapest, 2002, 249.
- 68 Riegl: *A hangulat, a modern művészet tartalma*, 264.
- 69 Uo., 259. [A fordítást módosítottam.]
- 70 Ld. Joachim Ritter: *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*, in: Uő.: *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, ford. Papp Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003, 113–143.
- 71 Riegl: *Jacob van Ruysdael (1902)*, in: Uő.: *Gesammelte Aufsätze*, szerk. K. M. Swoboda, Filser, Augsburg–Wien, 1929, 140.
- 72 Uo., 143.
- 73 Georg Simmel: *A táj filozófiája*, in: Uő.: *Velence, Firenze, Róma. Művészet-elméleti írások*, ford. Berényi Gábor, Atlantisz, Budapest, 1990, 101.
- 74 Uo., 100.
- 75 Uo., 106sk.
- 76 Uo., 108.
- 77 Uo., 110.
- 78 Uo.
- 79 Goethe, *i. m.*, 284.
- 80 Vö. Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 1. kötet, Voss, Hamburg–Lipscse, 1903, 445–447.
- 81 Moritz Geiger: *Zum Problem der Stimmungseinführung*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 6 (1911), 21.
- 82 Uo., 37.
- 83 Vö. Heidegger, *i. m.*, 162–171 (29–30. S), 217–224 (40. S).
- 84 Vö. Georg Simmel: *Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus (1907)*, in: Uő.: *Gesamtausgabe*, kiad. O. Rammstedt, 10. kötet, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, 290.
- 85 Ld. Franz Joseph Wetz: „*Stimmung*”, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, szerk. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, 10. kötet, Schwabe, Basel–Stuttgart, 1998, 174.
- 86 Heidegger: *Lét és idő*, 162.
- 87 Uo., 164.
- 88 Uo., 166.
- 89 Uo., 168.
- 90 Ld. Fritz Kaufmann: *A művészi hangulat jelentősége*, ford. Menyes Csaba, in: *Fenómén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 27–51.
- 91 Ld. Kaufmann: *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen (1924)*, in: Uő.: *Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Kohlhammer, Stuttgart, 1960, 96–125.
- 92 Ld. Kaufmann: *A művészi hangulat jelentősége*, 30–41.
- 93 Uo., 32.
- 94 Uo., 33.
- 95 Uo., 42.
- 96 Uo., 43.
- 97 Vö. Adelong, *i. m.*
- 98 Kaufmann, *i. m.*, 43.
- 99 Uo., 45.
- 100 Vö. Oskar Becker: *A szép esendősége és a művész kalandja*, ford. Menyes Csaba, in: *Fenómén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 7–26.
- 101 Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögység és pesszimizmus*, Magvető, Budapest, 2003, 57.
- 102 Hegel, *i. m.*, 341.
- 103 Nietzsche, *i. m.*, 57.
- 104 Martin Heidegger: *Nietzsche*, Gesamtausgabe, 6. kötet, Klostermann, Frankfurt am Main, 1996, 106.
- 105 Uo. 100.
- 106 Uo. 124.
- 107 Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung (1921)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 393.
- 108 Uo., 412.
- 109 Vö. Hermann Schmitz: *System der Philosophie, 3/2. kötet: Der Gefühlsraum*, Bouvier, Bonn, 1969 (1981), 89sk.
- 110 Vö. Uo., 158skk.
- 111 Vö. Ludwig Binswanger: *Das Raumproblem in der Psychopathologie*, Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 145 (1933), 61–643.
- 112 Hermann Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Tertium, Ostfildern, 1998, 63sk.
- 113 Vö. többek között Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bouvier, Bonn, 1990.
- 114 Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, 104sk.
- 115 Gernot Böhme: *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik (1992)*, in: Uő.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, 25.
- 116 Uo., 29.
- 117 Uo., 33.
- 118 Uo.
- 119 Uo., 96.
- 120 Vö. Dieter Henrich: *Versuch über Kunst und Leben*, Hanser, München–Wien, 2001, 199.

**Zsellér Anna** (1981): korábban a Pannon Egyetem Veszprém Germanisztikai Intézetének tanársegédje; jelenleg a Három Holló Kulturális Alapítvány elnöke.