

Ronald L. Hall

POLÁNYI MIHÁLY A MŰVÉSZETRŐL ÉS A VALLÁSRÓL: NÉHÁNY KRITIKAI REFLEXIÓ A *MEANING* CÍMŰ MŰRŐL

Kivonat. Ez az írás annak a művészetre és vallásra vonatkozó jelentéseméletnek a kritikája, melyet Polányi Mihály utolsó, *Meaning* című művében dolgozott ki. Polányi művészetelméletének rövid összefoglalása után két komoly nehézséget vetek fel, melyek nem magával az elmélettel, hanem azokkal az állításokkal kapcsolatosak, melyeket Polányi a művészi jelentés valamint a tudomány és a vallás kapcsolatáról tesz. Az első nehézség az, hogy amikor Polányi az *Meaning*-ben megkísérli szétválasztani a művészi és a tudományos értelmet, azzal megtagadja egy korábbi meglátását. Polányival szemben én amellet érvelek, hogy mind a tudomány, mind a művészet esztétikai vállalkozás. A másik nehézséget illetően amellet érvelek, hogy Polányi vallás-leírása a vallást az esztétikai mozzanatra redukálja, pedig a vallási jelentés -- legalábbis a nyugati hagyományban -- nem annyira esztétikai, mint inkább egzisztenciális jellegű.

Polányi Mihály utolsó, *Meaning* című művében Harry Prosch segítségével a művészi és vallási jelentésre vonatkozó elméletét fejti ki. Az elmélet a korábbi műveiben kidolgozott ismeretelméleten [\[1\]](#) alapul. Ezek a művek elsősorban a tudományra összpontosítottak és arra, hogyan lehet megszabadítani a jelentést az objektívitás félreértett eszményének fenyegetésétől. Az objektívitás elleni támadása Polányit arra a belátásra vezette, hogy a tudományos jelentés a tudós személyes döntésének hallgatólagos, informális hatalmában gyökerezik. Ez ahhoz az általánosabb állásponthoz vezetett, hogy *minden* értelmezés közösségalkotó személyek imaginatív, kreatív és alapvetően specifikálhatatlan integrációs teljesítményeinek eredménye, akik univerzális szándékkal adnak hangot ennek az jelentésnek. Azáltal, hogy Polányi ismeretelmélete az emberi képzelőerőnek a valósággal való kognitív kapcsolat megteremtésére való képességet tulajdonított, úgy tűnik, természetes módon nyílt meg az út egy új művészi és vallási jelentésemélet felé, melyben a képzelőerő, a kreativitás és más személyes összetevők bevallottan esszenciálisak, bár rendszerint szubjektíváltak és nem rendelkeznek kognitív tartalommal. Röviden: a *Meaning* az első explicit és teljességgel kidolgozott kísérlet, hogy a személyes megismerés szabályait a művészetre és a vallásra alkalmazzuk.

Bár a *Meaning* felbecsülhetetlen mértékben hozzájárul a művészet és a vallás megértéséhez, a kritikus, sőt még a "poszt-kritikus" olvasó is felfedezhet néhány komoly hiányosságot a műben. A következő megjegyzésekben két különböző, ám egymással összefüggő problémára kívánok kitérni. Az első a tudomány és a művészet, a második pedig a művészet és a vallás viszonyával kapcsolatos. Mielőtt hozzáfognék ezek kifejtéséhez, röviden jelzem Polányi felfogásának körvonalait, mely szerint a mesterséges jelentésnek -- ezt ő "szemantikai jelentés"-nek nevezi -- három formája van: az indikáció, a szimbolizáció és a metafora.

Indikatív, szimbolikus és metaforikus jelentés

Polányi szerint az ember által használt legegyszerűbb, legalapvetőbb jelentés-fajta az *indikáció*. Ebben az jelentés-fajtában szavakat, jeleket és más mutatókat használunk, hogy a világban lévő dolgokra utaljunk. Mindazonáltal az indikatív jelentés esetében a jel és a jelölt tárgy aszimmetrikus viszonyban áll, mivel "a használt szónak valójában önmagában, mint tárgynak, nincs jelentősége". [2] Az az alapvetően eltérő mód, ahogyan az indikációban a szavaknak illetve azok indikatív jelentésének tudatában vagyunk, hozzá létre azt, amit Polányi a "nyelv áttetszőségé"-nek nevez. Szemünkkel és fülünkkel a szavak értelmére, nem pedig magukra a szavakra összpontosítunk; gyakran képesek vagyunk az olvasott vagy hallott szöveg egészének jelentésére visszaemlékezni, de nem vagyunk képesek felidézni az egyes szavakat, vagy akár azt, milyen nyelven szólt a szöveg. Polányi a következőképpen fogalmazza ezt meg: "Az ily módon megértett szavak indikátorként működnek, járulékos módon arra a fokális integrációra mutatva rá, melyre vonatkoznak ... Ezeknek a járulékos elemeknek az összességét együttesen indikátoroknak nevezhetjük, melyek valami belső jelentőséggel rendelkező dologra mutatnak rá, és felismerhetjük, hogy -- az ilyen dolgokkal ellentétben -- *ezeknek* nincs ilyen belső jelentőségük". [3]

E séma szerint az *indikatív* jelentés "én-központú". Ez azért van így, mert a hallgatólagos tudás struktúrájában a személy az, aki a járulékos elemeket a fokális tárgyra vonatkozóként integrálja. Az ilyen integrációk nem abban az jelentésben én-központúak, hogy a tudatosság az énrre irányul vissza; valójában pontosan ennek az ellenkezője történik. Ahogyan Polányi fogalmaz: az indikációk én-központú integrációk, "mert az énből mint központból (mely magában foglalja mindazokat a járulékos eligazító jeleket, melyekbe belehelyezkedünk) fokális figyelmünk tárgya *felé* jönnek létre". [4]

Az indikatív jelentésnek a próza a nyelve. Ez a mindennapi kommunikáció és a tényszerű kijelentések hétköznapi nyelve. Az indikáció, mondja Polányi, a tudomány nyelve, nem pedig a művészeté és a vallásé.

Ugyanakkor a jelentésnek más formái is vannak, és Polányi mintha azt sugallná, hogy ezek bizonyos szempontból gazdagabbak. Ezek közül az első a szimbolizáció. Az indikáció és a szimbolizáció között két alapvető eltérés van. Először is, a megértés járulékos és fokális elemei közt fordítva van jelen a belső jelentőség: a szimbolikus jelentés esetében a járulékos elemeknek nincs belső jelentőségük, a fokális elemeknek viszont van. Polányi a zászló példájával illusztrálja ezt. A zászló nem olyan jel, amely valamire rámutat; a *zászló* áll figyelmünk fókuszában, legalábbis olyankor, amikor a nemzeti himnuszt vagy az üdvözlő liturgiát éneklik. Polányi megfogalmazásában: "Tegyük fel, hogy egy zászlóra, egy éremre, vagy egy híres ember sírkövére tekintünk. Mint tárgyaknak nincs belső jelentőségük számunkra; ám az, ami járulékosan funkcionál mondjuk egy zászlóra való vonatkozásban, nagyfokú belső jelentőséggel rendelkezik; ugyanis tökéletesen magába foglalja teljes tudatosságunkat, hogy egy nemzethez tartozunk. Amikor egy emelkedett hangulatú esemény kapcsán országunk zászlajára tekintünk, ez az egyébként jelentéssel nem rendelkező szövegdarab megható látványt nyújt, néhány ember számára pedig egyenesen szent tárgy is lehet." [5]

Az indikatív és szimbolikus jelentés közti második különbség az én-központúsággal kapcsolatos. Polányi azt állítja, hogy míg az indikáció én-központú, a szimbolizáció én-átadó. Ez azt jelenti, hogy az

én feladja magát a fokális tárgy javára, és mintegy magával ragadja a tárgy. Itt a járulékos elemek a fokális tárgyban testesülnek meg; ez áll helyettük, ez szimbolizálja őket. Ily módon a fokális tárgy visszavonakozik a járulékos elemekre, köztük az énrre is, és az ént magába ragadja a szimbólum.

Mostmár eljutottunk odáig, hogy a mesterséges vagy szemantikai jelentés Polányi által kidolgozott harmadik formájával, nevezetesen a metaforával foglalkozzunk. Polányi érvelése szerint ez a jelentésfajta az, mely meghatározó szerepet játszik a művészetben és a vallásban.

A metaforikus jelentés, mint minden más jelentés, a járulékos egyediségek átfogó egészbe való integrálása révén jön létre. A metaforának az a megkülönböztető jegye, hogy látszólag összeegyeztethetetlen elemeket integrál koherens mintába; például "az ember gondolkodó nádszál" látszólag összeegyeztethetetlen elemeket kapcsol össze egy imaginatív, újszerű meglátásba. A metafora és az indikáció közötti legfontosabb különbség az, hogy a metafora én-átadó, nem pedig én-központú, és járulékos elemei belső jelentőséggel rendelkeznek. A metafora és a szimbolizáció közötti legfontosabb különbség az, hogy a metaforikus jelentés esetében a fokális elemek belső jelentőséggel rendelkeznek. Másként kifejezve, a metafora én-átadó, nem pedig én-központú, továbbá járulékos és fokális elemei is belső jelentőséggel rendelkeznek. Ezért a metafora jobban hasonlít a szimbolizációhoz, mint az indikációhoz, ám annyiban meghaladja a szimbolizációt, hogy belső jelentőséget biztosít magának a szimbólumnak is. Polányi így ír: "Ily módon láthatjuk, hogy amikor egy jelentős dolgot megtestesítő szimbólumnak önmagában is jelentősége van, és ez rokon a megtestesített dologgal, az eredmény a metafora lesz".^[6]

A művészetben jelenlevő jelentés annyiban hasonlít a metaforikus jelentéshez, hogy a művészet képes magával ragadni az embert, és hogy összeegyeztethetetlen elemek integrációját foglalja magában. Mindazonáltal egy metafora *per se* még nem képez műalkotást, bár metaforikus összetevőkből összeadódhat egy műalkotás. Ahhoz, hogy ez megtörténjen, egy keretre vagy "keret-hatásra" van szükség. A keret a metaforikus jelentés mesterséges mintája, amely arra szolgál, hogy elválassza azt a közönséges, mindennapi élménytől. Ennek a keretnek teljességgel tudatában vagyunk, amikor a színházban egy színpadi "gyilkosság" tanúi vagyunk. A mesterséges keret azt, ami ott "történik", elválasztja a valóságos történelmi eseményektől, hiszen ami történik, az végülis pusztán "játék", és az, ami "lejátszódik", nem a szerepeket játszó szándékából, hanem a darab szövegéből ered. A műalkotás mindennapi eseményekből is kinőhet. Az ilyen eseményeket magukban foglaló történetek tényszerű tartalommal is rendelkeznek, és prózában is kifejezhetőek, de a keret-hatás műalkotássá változtatja a történetet. Az összeegyeztethetetlen elemek -- nevezetesen a történet és a mesterséges keret -- ilyen integrációja arra szolgál, hogy magával ragadjon bennünket, amikor átadjuk magunkat a műalkotásnak.

Művészet és élet

Polányi jelentéselméletének igen rövid összegzése után mostmár készen állunk, hogy felismerjük, az elmélet művészetre és vallásra való alkalmazásának kifejezett végiggondolása miként vet fel néhány nagyon sürgető kérdést, és talán néhány igen komoly problémát Polányi nézetével kapcsolatban.

Polányi szerint a keret a művészetnek az a megkülönböztető jegye, mely által meghaladja a metaforikus értelmet. Amint már mondtam, a keret arra szolgál, hogy a műalkotást elszigetelje a mindennapi élet történetileg konkrét mivoltától, amit az emberi cselekedet egzisztenciális mezejének *in concreto* nevezhetünk. Még azt is mondhatjuk, hogy minden művészet kerete révén elvont -- elvonatkoztatásra kerül sor, a történeti idő és cselekvés konkrét területétől való elvonatkoztatásra. Ez nem szünteti meg a szellemi művészet és a képzőművészet közti hagyományos megkülönböztetést; inkább egyszerűen relativizálja a megkülönböztetést. Azt jelenti, hogy a képzőművészet közelebbi kapcsolatban van a történeti idővel és az emberi cselekvéssel, mint a szellemi művészet; ám a keret miatt a képzőművészet is elvont az aktuális élethez képest, melyet ábrázolni kíván.

Sören Kierkegaard álnév-használatát taglalva Stephen Crites olyan megkülönböztetést tesz, mely megvilágítja Polányi felfogását a keret elvonatkozató hatásáról a műalkotásokban. Az *esztétikai* és az *egzisztenciális* között tesz megkülönböztetést. A következőképpen írja le az esztétikait: "A műalkotásban megtestesülő idealitás mindig a tapasztalattól való elvonatkoztatás. A tapasztalat időbeliségéből emelkedik ki, de megtisztult formát ér el, mint önálló, időbeliségtől mentes lehetőség. Ezért van, hogy a művész és a közönség is nyugalomra lelhet benne." [7] Crites megállapítja, hogy az "esztétikai" kifejezést Kierkegaard egy tágabb jelentésben is használja, egyfajta életformára vagy létezési módra utalva: "Az esztétikai életmód egy stratégia, hogy az életnek egyfajta koherenciát adjunk. Ez a stratégia a műalkotás modelljén alapul, de a lehető legjobban kibővíti ezt a modellt, hogy az ember tapasztalatának egészét átfogja. Itt Kierkegaard az élet műalkotássá változtatásának romantikus eszményére gondol." [8]

Crites szerint az esztétikai az egzisztenciálissal áll szemben, azzal, amit az emberi cselekedet történelmi mezejének *in concreto* neveztem. Az élet esztétikai és egzisztenciális módjai, egy jó Polányi-terminussal élve, egyaránt integrációk, "de az egzisztenciális integrációra, az esztétikaitól *eltérően*, a tett által az időbeliségbe való kivétel révén kerül sor". [9] Crites továbbá azt állítja, hogy "mindazonáltal az esztétikai stratégia ennek az időbeliség, az egzisztenciális mozgás oly módon történő tagadása révén halad előre, hogy a szenvedély révén felfokozza azt, ezáltal olyan formát adva neki, mely maga is időbelivé lett." [10]

Ez az esztétikai és egzisztenciális közötti megkülönböztetés segít megérteni, mit nevez Polányi "keret-hatás"-nak a művészetben. Másként fogalmazva, az egzisztenciális egy olyan keret révén változik át esztétikává, mely izolálja az egzisztenciális egy bizonyos jellemzőjét és az elvont idealitásban testesíti meg.

Az esztétikainak ez az elvont minősége, mely keretének köszönhető, egy másik, ehhez kapcsolódó jellemzőt hoz létre, nevezetesen azt, amit a műalkotás névtelenségének fogok nevezni. [11] A műalkotás nem csupán az emberi cselekedetek konkrét mezejéről válik le, hanem a "cselekvőtől", vagyis a szerzőtől is, aki megalkotja a művet. Miután létrehozták, a műalkotás függetlenül létezik, saját életet él, melyet anélkül is meg lehet ítélni, hogy bármit is tudnánk a szerzőről, akár anélkül, hogy tudnánk, ki volt a szerző. Polányi a következőképpen írja le ezt: "Ennek az elemzésnek az alapján láthatjuk, hogy a versek, és éppúgy a festmények, szobrok, és színdarabok is, mind-mind eligazító jelek lezárt, hordozható

és tartós csomagjai".[\[12\]](#) A költeményekről szólva a műalkotás egyik általános jellemvonását fogalmazza meg: "szigorú értelemben véve a költemény szól hozzánk, nem a költő...a *költemény* nem a költő hangja, és jelentését nem prózai tartalma hordozza".[\[13\]](#)

Más írók is felfigyeltek rá, hogy a keret-hatás hogyan választja el a szerzőt művétől. Louis Mackey például Kierkegaard álnév-használatáról szólva ezt mondja: "ahogyan a költő hallgat költeményében, úgy hallgat Kierkegaard is könyveiben: 'Mindig teljességgel poétikus viszonyban álltam a műveimmel, és ezáltal egy álnév vagyok' -- írta Kierkegaard".[\[14\]](#) Amit Mackey itt a költészetről mond, nevezetesen, hogy benne a költő eltűnik műve mögött, az Polányi szerint minden műalkotásra igaz. Ezeket az általánosabb gondolatokat illetően Polányinak a műalkotásról való leírása megegyezik Hannah Arendtéval, legalábbis amikor ez utóbbi ezt mondja: "Egy név nélküli, egy hozzá kapcsolódó 'kicsoda' nélküli cselekvés értelmetlen, ám a műalkotás megtartja jelentőségét, akár tudjuk a mester nevét, akár nem".[\[15\]](#)

Ez tehát, nagyon vázlatosan, Polányi nézete a művészetről. Elmélete lényege, hogy a művészet azáltal éri el az élet egzisztenciális területéről származó elemek integrációját, hogy az esztétikai absztrakció keretébe helyezi őket.

A művészet viszonya a tudományhoz

Eme háttér megteremtése után teljesítsük kitűzött kritikai feladatunkat. Először is azt szeretném kijelenteni, hogy véleményem szerint Polányi nézete a művészetről alapvetően helyes és megvilágító erejű. A problémák valahol másutt keresendők. Az első problémának nem a művészetelmélethez *per se* van köze, hanem inkább azokhoz az állításokhoz, melyeket Polányi a *Meaning*-ben a művészet és tudomány viszonyáról tesz; és, ugyanebből a gondolatmenetből következően, második problémám azzal kapcsolatos, ahogyan Polányi művészetelméletét a vallásra vonatkoztatja.

Polányi korábbi munkáiban azt az újító kijelentést tette, hogy a tudomány és a művészet alapját ugyanaz a kutatási struktúra képezi, melynek az a kulcsfontosságú jellegzetessége, hogy az imaginatív, kreatív személy áll a középpontjában. Amellett érvelt, hogy a tudós a gyakorlatban nem hideg, zárkózott, mechanikus robotként viselkedik, hanem -- a művészhez hasonlóan -- a tudós is szenvedélyesen és személyesen vesz részt a kreatív, imaginatív és új integrációkban, melyek néha új felfedezésekhez és nagyszerű új elméletekhez vezetnek. Polányi ugyanakkor nemcsak azáltal állította egymás mellé a művészetet és a tudományt, hogy a tudományt szubjektív vállalkozássá redukálta. Ellenkezôleg, arra is ígéretet tett -- amit aztán a *Meaning*-ben váltott be --, hogy ki fog dolgozni egy olyan művészetelméletet, mely szerint a művészet a tudományhoz hasonlóan egyetemes szándékkal tesz kijelentéseket. Más szóval, úgy tûnik, Polányi a tudományt és a művészetet hasonló alapra kívánta helyezni, mely alap se nem objektivisztikus, se nem szubjektivistikus, hanem *személyes*.

Polányinak ez a szándéka és a hallgatólagos tudás ismeretelméleti struktúrája, melynek alapján ez megvalósítható, megérdemli, hogy a legôszintebben üdvözljük. Mégis, a *Meaning*-ben azt érzékeljük, hogy Polányi olykor a művészet és a tudomány viszonyára vonatkozó saját eredeti belátása ellen

dolgozik. Vizsgáljuk meg például a következő passzusokat:

A legfontosabb különbség a művészetek, illetve a tudomány és a technika között talán kutatásuk céljában áll, abban, ahogyan igazolják őket. A technikai újításokat és a tudományos felfedezéseket sokkal személytelenebb igazolásnak vetik alá, mint a műalkotásokat...[\[16\]](#)

A művészetek a képzelőerő termékei, és a természettudományok úgyszintén.[\[17\]](#) (Ám a művészet) képeit nem lehet úgy igazolni tapasztalatilag, ahogyan a tudomány aktuális tartalmait.[\[18\]](#)

A tudományos kutatásban mint olyanban a művészetek kutatásához képest csak minimális szerep jut a képzelőerőnek.[\[19\]](#)

Ezek a passzusok jelzik, hogy Polányi nem adta fel teljesen azt az eredeti meglátását, mely szerint a művészetek és a tudomány egyaránt az emberi képzelőerő termékei. Csakhogy itt egy olyan eltérést találunk, mely úgy tűnik, a művészetek és a tudomány viszonyára vonatkozó régi pozitivista feltevések irányába fordul vissza, melyeket pedig Polányi olyannyira le akart győzni. Ezen pozitivista vélemények közé tartozik az a feltevés, hogy a tudományos hipotézisek tapasztalatilag verifikálhatóak, míg a műalkotások nem lehetnek tapasztalati igazolás tárgyai; az a feltevés, hogy a tudományok személytelenek és objektívak, míg a művészetek személyesek és szubjektívak; valamint az a feltevés, hogy a tudományok megfigyeléseken alapuló tényeket erősítenek meg, míg a művészetek megegyezésen alapuló értékeket tartalmaznak.

Úgy tűnik, lehetséges ezeket a passzusokat elnézően értelmezni, és szemet hunyni afelett, amit a pozitivista művészet/tudomány dichotómia felé történő visszafordulásnak neveztem. Megtehetnénk ezt, és talán így is kell tennünk, ha komolyan vesszük a korábbi munkákat, és figyelembe vesszük, hogy Polányi talán azért túlozza el a művészetek és a tudomány elválasztását, hogy tisztázza a művészi jelentés természetét. Megtehetnénk, és meg is kellene tennünk, ha nem tenne vagy legalábbis nem implicálna Polányi egy olyan fontos megkülönböztetést, melyet világos, hogy nem lehet nem észrevenni, és amely úgy tűnik, megcsönkítja azt az eredeti meglátását, mely közelebb hozta egymáshoz a művészeteket és a tudományt.

Polányi azt állítja, hogy a műalkotás mint metaforikus jelentés a kerete miatt önálló, ami elválasztja a mindennapos történeti léteztől és szerzőjétől. Míg a művészet viszonylag elvont, Polányi azt sugallja, hogy a tudomány viszont az indikatív jelentés birodalmában működik, vagy az események és tettek prózában megtestesíthető világában. Más szóval, a tudomány sokkal konkrétabb vállalkozásnak tűnik, mint a művészet, sokkal szorosabb viszonyban van a történelmi cselekvés és a mindennapi tapasztalat egzisztenciális világával. Azért kell erre a végkövetkeztetésre jutnunk, mert Polányi világosan kijelenti, hogy a tudományos jelentés *indikatív* és *nem szimbolikus* vagy *metaforikus*, mely utóbbiak inkább a művészetekkel állnak kapcsolatban. Az indikatív jelentés nyelve mindazonáltal az a nyelv, mely legalkalmasabb a hétköznapi cselekedeteket végző emberek hétköznapi tapasztalatának kifejezésére. Az indikatív jelentés (vagyis a próza nyelve) a mindennapi létezés és a tudomány nyelve, míg a szimbolikus

és metaforikus jelentés az esztétikaival kapcsolható össze.

Az a legalapvetőbb problémám ezzel a felfogással, hogy elrejti a tudomány és művészet közti mély rokonságot. Azt akarom állítani -- és valójában úgy gondoltam, Polányi is ezt akarja állítani -- hogy a tudomány inkább az esztétikaihoz, a művészetekhez kapcsolódik, mint az egzisztenciálishoz. Hadd magyarázzam ezt meg, mivel a tudósok legnagyobbbrészt nem foglalkoznak hétköznapi tapasztalatokkal. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy amivel foglalkoznak, az nincs kapcsolatban a hétköznapi tapasztalattal; természetesen éppúgy, mint a műalkotások, a tudósok tevékenysége is valamilyen viszonyban van a konkrét egzisztenciális világgal. Mindazonáltal a tudós a tapasztalat egy bizonyos aspektusára vagy részére összpontosít, és alapvetően elvontan, tiszta általánosságban foglalkozik vele. Atomok, gravitáció, energia -- ezek mindegyike elvonatkoztatás. Ezen túl, a tudós viszonya saját elméleteihez, felfedezéseihez, szintén absztrakt. A tudós, éppúgy, mint a művész, intenzíven és szenvedélyesen vesz részt a vállalkozásban; mégis, éppúgy, mint a művészet esetében, egy bizonyos távolság megmarad. Mint ahogyan a művész, a tudós sem jelenik meg vagy fed fel magát művében, vagy műve által. Ahogyan a művész eltűnik műve mögött, úgy tűnik el a tudós is erősen formalizált és személytelen harmadik személy "dialógusában", melyet gyakran a matematikai kvantifikálás elvont "nyelvén" folytat.

Ebből arra kell következtetnünk, hogy a keret-hatás nem arra szolgál, hogy a művészetet elválassza a tudománytól, ahogyan ezt Polányi állítja; ellenkezôleg, éppenhogy a kettô közötti rokonságra mutat rá. *Mind a művészet, mind a tudomány esztétikai vállalkozás*, s ez a felfogás sokkal nagyobb összhangban van Polányi eredeti gondolataival.

A művészet viszonya a valláshoz

A Polányi jelentéseméletére vonatkozó második kritikai megjegyzésem a művészet és a vallás viszonyához kapcsolódik. Minthogy úgy látszik, Polányi nem látja, mennyiben esztétikai jellegű a tudomány, ugyanúgy azt sem látja, mennyiben egzisztenciális jellegű a vallás. Polányi valláselmélete a vallást absztrakcióvá változtatja, pedig lehetséges, hogy a vallás középpontja talán az egzisztenciálisban van.

Ennek az állításnak a kibontását hadd kezdjem azzal, hogy idézek néhány passzust, amely megmutatja, hogyan értelmezi Polányi a vallást:

A rítusok és szertartások megtörik a hétköznapi megszokottat és egy olyan cselekvést visznek be életünkbe (az ünneplést), amely a szó közönséges értelmében nem is cselekvés. Közönséges cselekedeteink mind valamilyen időbeli keretben zajlanak, és meghatározott dolgokra irányulnak -- meghatározott anyagokra, melyek meghatározott célokra szolgálnak meghatározott időpontokban és helyeken. S valóban, az időzítés, az egész cselekvés és mindegyik része helyes időpontjának a megválasztása a valódi, elfogadható cselekvés legbenső lényege. A rituális cselekvésnek azonban csak a Nagy Időben -- a minden idők előtti időben -- van jelentése, amelynek nincs időpontja és nincs is szüksége rá.[\[20\]](#)

Nézzük, miféle lehetőséggel kell bírniuk a vallási rítusokat átható szent mítoszoknak ahhoz, hogy elfogadjuk őket. Egyből látni való, hogy nem úgy lehetségesek, hogy az általuk elbeszélte eseményeket tényszerűen igaznak tekintenénk a mindennapi eshetőségek értelmében. Vagyis lehetőségességük nem állhat abban, hogy a megjelenített eseményeket úgy fogjuk fel, mint amelyek tényleg megtörténtek a világi időben -- nem gondoljuk, hogy mint ilyen események előfordulnának a szekuláris időben -- hiszen távolságukat éppen az adja, hogy az elbeszélte eseményeiket úgy fogjuk fel, mint amelyek abban a Nagy Időben (nem evilági időben) történtek, melyről Eliade beszél.[\[21\]](#)

Érdekes, hogy Polányi Mircea Eliade művére utal. A *Cosmos and History*ban[\[22\]](#) Eliade valóban jól leírta azt a vallási jelenséget, hogy az ember a hétköznapi "profán" történelmi időből a Nagy Időbe kerül át. Mégis, hogy Eliadehoz igazságosak legyünk, nála ez a vallási élménynek csak egyik lehetséges kifejezése. Az ontológiai kontextuson belül ez alapvetően egy esztétikai kifejezés arra, amit Eliade "kozmosznak" nevez. Eliade ugyanakkor egy másik ontológiai keretről beszél, mely nem értékeli fel a világi időből való menekülést, s ezt a "történelem" ontológiájának nevezi. A vallás kifejezése itt egészen más alakot ölt. Ebben a kontextusban a mítoszok, a szertartások és a hit arra szolgálnak, hogy felerősítsék az egzisztenciális, a történelmi és a konkrét tapasztalatát. A történelmi vallásban a vallási élmény elsődleges területe az egzisztenciális elem, míg a kozmológiai perspektívából kinövő vallás elsődlegesen azért küzd, hogy megszabaduljon az egzisztenciális elemtől és megtagadja azt, s ezt az esztétikai absztrakció segítségével próbálja megvalósítani.

Ha a történelmi jelentésben vett vallásra, azaz a nyugati tapasztalatra, elsősorban pedig a zsidó-keresztény hagyományra gondolunk, akkor Polányi vallás-felfogása egyszerűen nem állja meg a helyét. A történelmen belüli vallási élmény elsősorban nem esztétikai élmény. Másképpen szólva, a történelmen belüli vallási élménynek nincs mesterséges kerete; valójában az emberi tevékenység *in concreto* mindennapi tapasztalatában fordul elő. Ezen túl pedig a történelmen belüli vallási élmény nem vezet a személy eltűnéséhez, eltérően a tudománytól és a művészettől; inkább a történelem válik az emberi és isteni megjelenés terévé szavak és tettek révén megtörténő konkrét revelációkban.

A médium, melyen keresztül az emberek önmagukkal, másokkal és Istennel találkoznak: a közönséges, mindennapi, földhözragadt nyelv, azaz a szavak *in concreto*. Az ilyen elsődleges vallási élmény nyelve nem szimbolikus vagy metaforikus a Polányi-féle értelemben véve; inkább indikatív. Ugyanakkor nem is az a fajta harmadik személyű indikáció, melyet a tudomány esetében láttunk, s ami arra szolgál, hogy elrejtse a beszélőt. A történelmen belüli vallási élmény médiuma a szó első személyű indikatív használata, melyben az emberi és az isteni egyaránt konkrét "Én"-ként jelenik meg. Hannah Arendt szerint "az emberek cselekedetekben és beszédben mutatják meg, kicsodák, aktívan felfedve sajátos személyes azonosságukat, és ily módon jelennek meg az emberi világban".[\[23\]](#) A szónak ez a konkrét beszédben és cselekedetben való használata az egzisztenciális megjelenés és nem az esztétikai névtelenség birodalma.

A történelmi vallási élményekben a dialógus és a reveláció személyes viszonyai helyettesítik az esztétikai élmény költői névtelenségét. Polányi nem ismerte fel a vallási tapasztalatnak ezt a történelmi dimenzióját.

Következésképpen költőivé tette a vallást; esztétikaiként, absztrakcióként látta a vallási élményt. Nem abból a célból tette ezt, hogy az egzisztenciális dimenzióba vezessen bennünket, ahogyan ezt Kierkegaard tette álnéven írott műveiben; ehelyett azt az eszmét képviselte, hogy a vallás igazi célja az ember kivezetése az egzisztenciálisból. Úgy tűnik, Polányi úgy véli, hogy a vallási tapasztalat a hön áhított esztétikai nyugalom érzetét nyújtja számunkra, mely magasan a mindennapi élet egzisztenciális birodalma fölött helyezkedik el. Nem tagadnám, hogy a történelem áramlása közepette olykor szükségünk van erre az esztétikai nyugalomra; azt sem tagadnám, hogy leginkább a művészet segítségével elégíthetjük ki ezt a szükségletet; még azt sem, hogy a történeti mítoszok és szertartások bizonyos értelemben esztétikai absztrakciók; azt viszont tagadnám, hogy ezek az absztrakciók alkotják a vallási élmény egyetlen, sőt akár elsődleges mezejét.

Mivel Polányi a vallást leszűkítette az esztétikai szintre és ily módon nem látta, hogy a vallási élmény egzisztenciális dimenziójának elsődleges fontossága van, azt a következtetést kell levonnom, hogy Polányinak a vallásról adott leírása a legjobb esetben sem teljes, legrosszabb esetben viszont veszélyesen félrevezető.

(Fordította: Sajó Sándor
Lektorálta: Gaál Botond)

JEGYZETEK

1. Michael Polanyi and Harry Prosch *Meaning* (Chicago: University of Chicago Press, 1975). A korábbi munkák közül ld. *Personal Knowledge* (New York: Harper Torchbook, 1964); *The Tacit Dimension* (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1967); *Knowing and Being*, Szerk. Marjorie Grene (Chicago: University of Chicago Press, 1969).

2. Polanyi:, *Meaning*, 69. o.

3. Uo., 70. o.

4. Uo., 71. o.

5. Uo., 72. o.

6. Uo., 78. o.

7. Stephen Crites, *Pseudonymous Authorship as Art and as Act*, In: Kierkegaard, *A Collection of Critical Essays*, szerk. Josiah Thompson (Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1972), 210. o.

8. Uo., 211. o.

9. Uo., 214. o.

10. Uo.

11. Hannah Arendtnek a munka és a cselekedet között kidolgozott különbségtétele itt megvilágító erejű. A munka esetében a munkát végző a terméket mutatja fel, nem önmagát, míg a cselekvés esetében a cselekvő fedetik fel, mint a cselekvés mögött álló személy. Lásd: *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958).

12. Polanyi, *Meaning*, 87. o.

13. Uo., 86. o.

14. Louis Mackey, *Kierkegaard, A Kind of Poet* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971), 250. o.

15. Arendt, *The Human Condition*, 161. o.

16. Polanyi, *Meaning*, 100. o.

17. Uo., 101. o.

18. Uo., 105. o.

19. Uo., 107. o.

20. Uo., 154. o., magyarul: *Polányi Mihály filozófiai írásai II.*, 261. o.

21. Uo., 158-159. o., magyarul: u. o. 268. o.

22. Mircea Eliade, *Cosmos and History* (New York: Harper Torchbook, 1959).

23. Arendt, *The Human Condition*, 159. o.

Polanyiana 6. évfolyam, 1. szám, 1997, 12-21. o.

<http://www.kfki.hu/chemonet/polanyi/>

<http://www.ch.bme.hu/chemonet/polanyi/>

[Vissza a tartalomjegyzékhez](#)