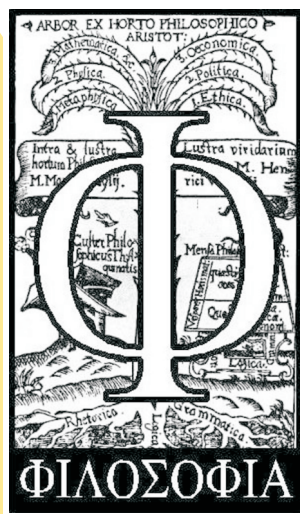


ACTA ACADEMIAE PAEDAGOGICAE AGRIENSIS

NOVA SERIES TOM. XXXIV.

SECTIO PHILOSOPHICA



REDIGIT
JÁNOS LOBOCZKY



EGER, 2007

**ACTA
ACADEMIAE PAEDAGOGICAE
AGRIENSIS**

NOVA SERIES TOM. XXXIV.

SECTIO PHILOSOPHICA

KÖLTÉSZET ÉS GONDOLKODÁS

Az Egerben, 2006. november 9—10-én megrendezett
tudományos konferencia előadásai

REDIGIT
JÁNOS LOBOCZKY

EGER, 2007

ISSN: 1216-5980

A kiadásért felelős
az Eszterházy Károly Főiskola rektora
Megjelent az EKF Líceum Kiadó gondozásában
Igazgató: Kis-Tóth Lajos
Műszaki szerkesztő: Nagy Sándorné

Megjelent: 2007. október Példányszám: 100
Készült: a Károly Róbert Kht. Digitális Nyomdájában, Gyöngyösön



**AZ ESZTERHÁZY KÁROLY FŐISKOLA
TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEI**

ÚJ SOROZAT XXXIV. KÖTET

**TANULMÁNYOK
A FILOZÓFIAI TUDOMÁNYOK
KÖRÉBŐL**

SZERKESZTI
LOBOCZKY JÁNOS

EGER, 2007

Előszó

Költészet és gondolkodás egymáshoz való viszonya, hol egymást erősítve, hol egymással szemben állva, kezdetektől foglalkoztatta a filozófusokat éppúgy, mint a költőket. Legújabb tudományos kötetünk tanulmányai az ezzel a kérdéskörrel foglalkozó tudományos konferencia előadásainak a részben kibővített írott változatait tartalmazza.

Az itt szereplő írások mind tematikai, mind műfaji tekintetben igazán sokszínűek és sokfelé elágazóak. Mutatja ezt egyfelől a megszólított gondolkodók széles köre, például Platón, Kant, a Schlegel fivérek, Hegel, Nietzsche, Heidegger vagy éppen a kortárs filozófus Danto. Másfelől olyan tanulmányok is olvashatók a kötetben, amelyek olyan költői-írói műveket és életműveket vizsgálnak, amelyekben az esztétikai értékek mellett a reflektív gondolkodás aspektusa is megjelenik, mint például Madách, Karinthy, Ottlik, Weöres és Hamvas Béla művészetében.

A kétféle megközelítés lehetőségét, mármint a filozófia és a költészet szemszögéből való kiindulást mutatja az első két szöveg is. Vajda Mihály Heideggert parafrázálva a gondolkodók, illetve a gondolkodás feladatára kérdez rá a modern civilizáció „szűkös idejében”. Ezzel kapcsolatban hangsúlyozza a szerző gondolkodás és költészet lényegi közelségét, amennyiben még „képesek vagyunk lényegi módon gondolkodni. S lényegi módon gondolkodni nem mást jelent, mint meggondolni, miben áll az emberi lényeg és a létező létének viszonya. A gondolkodással lényegi közelségben lévő költészet ugyanezt mutatja fel. A kettő mégsem azonos egymással.” Szijj Ferenc költő írása éppen erre a nem-azonosságra mutat rá akkor, amikor egyik verse születésének élményi háttérét rajzolja meg plasztikusan az egyébként általa is megfogalmazott kérdések tudós vizsgálata helyett: „Gondol-e valami nagyot (vagy érdekeset) a költő? Tud-e többet, mint az úgynevezett átlagember vagy az átlagfilozófus? Vagy csak sejt? Az ihlet állapotában, valami révületben megsejt valami fontosat? Esetleg versírás közben kapcsolatban áll az égiekkel, mint egy sámán, és közvetít? (A dal szüli énekesét?) De mit közvetít, mert a sámánnak elsősorban azt kell kitalálnia, lesz-e eső, és őt magát inkább a miatt csodálják, hogy kapcsolatban áll a magasabb hatalmakkal. Értelmezi-e a világot a költő, miközben költ, vagy értelmez-e akármit, s ha igen, akkor mit? Az életet, a létezést, a saját lelkét?”

A kötet tanulmányai a költő által felvetett kérdések mellett olyan fontos területekkel foglalkoznak, mint a mitológia, költészet és filozófia viszonya az antikvitásban; a költészet igazságérvénye; mi a különbség az igazság tudománya és az igazság költészete között?; vagy a kritika mint az irodalom és a filozófia közvetítője a német romantikában. A művészetfilozófiai szemléletű írások mellett az inkább művészetszociológiai vagy éppen irodalomesztétikai szövegek is reprezentálják a válogatás sokrétűségét. Az időbeli kitekintés az antikvitástól egészen napjainkig ível, a műfaji sokszínűséget pedig jól érzékelteti, hogy az értekező

próza mellett a meditatív és esszéisztikus stílus is megjelenik, sőt a görög antikvitás filozofálási módját idéző dialógust is olvashatunk a kötetben.

Köszönet illeti a szerzőket, hogy itt megjelenő tanulmányaikkal remélhetően maguk is hozzájárulnak ahhoz, hogy költészet és gondolkodás egymásra reflektálásának lehetőségét ébren tarthassuk.

Loboczky János

Gondolkodók – mi végre?

Előadásom – inkább elmélkedéseknek nevezném – címe, mint azt hallgatóim bizonyára észrevették, egy 1946-os, Rilke halálának huszadik évfordulójára született Heidegger-előadásra („Wozu Dichter?” „Költők – mi végre?”) utal. A kérdés maga – *Wozu Dichter?* – nem Hiedegertől származik, és akitől származik, Hölderlin ugyanis, nem is ebben az általánosságban fogalmazta meg. Úgy hangzik: „*Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*” – „...és költők szűkös időn – mi végre?” Heidegger válaszanak az elemzését, mely válasz természetesen nem foglalható össze nemhogy egyetlen, de még néhány mondatban sem, másokra hagyom. A „gondolkodók” feladatára szeretnék rákérdezni, azokéra, akiket Heidegger mindig együtt emleget a költőkkel.

Dichter und Denker, költők és gondolkodók, a német kultúra képviselői már a 19. században is kiemelkedő szerepet tulajdonítottak nekik, a német népet a költők és gondolkodók népeként aposztrofálva. Amikor Heidegger a költők és gondolkodók, a költészet és a gondolkodás szerepéről szól, s nemcsak az említett előadásban, hanem a „*Kehre*”, az úgynevezett fordulat után szinte minden megnyilatkozásában, akkor csupán örököse ennek a már hosszú múltra tekintő elképzelésnek. Nem itt van a helye, hogy ennek a német szellemiséget mintegy másfél évszázadon át jellemző elképzelésnek a gyökereit kutassuk; nem lehet azonban nem utalni arra, hogy ebben a gondolatban egy, a Rajnától nyugatra jószerével ismeretlen szembeállítás lecsapódását kell látnunk: a kultúrának a civilizációval való szembeállításáról van szó. Nagyon meggyőzően elemzi ezt Norbert Elias *A civilizáció folyamata*¹ című munkájának első fejezetében. Azért éreztem szükségesnek ezt az utalást, mert a költészetnek és a gondolkodásnak ez a szembeállítása a tudományos-technikai megismerőtevékenységgel, mely a civilizáció folyamatának szerves része, sőt, annak egyre inkább az alapját is képezi – hiszen erről van szó –, minden, csak nem magától értetődő. A költészetnek és a gondolkodásnak ez a piedesztálra állítása a modern civilizáció, a „tudás alapú társadalom”, a tudományos-technikai haladás szószólóinak szemében valamifajta avítt, netán reakciós szemléletnek tűnik, mely csupán a haladás kerékkötője lehet. A „másik oldalon” meg a józan ész tekintik azok menedékének, „akik természetüknél fogva irigyek a gondolkodásra”². Mint jeleztem, minderre csak utalni akartam, nem szeretnék itt ezekkel a kérdésekkel részletebben foglalkozni. De nem lehet nem tekintetbe venni ezt a kontroverziát a

¹ Elias, Norbert, *A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások*, Gondolat, Budapest, 1987. (Társadalomtudományi Könyvtár).

² Martin Heidegger: *Was heißt Denken?* Niemeyer, Tübingen ³1971. 69. o.

következőkben felvetendő kérdések tárgyalása során. Hiszen sokan már a hölderlini „szűkös idő” komolyan vételének hallatán is ingerülten kapják fel a fejüket, s még jobb esetben is elintézik a „gondolkodás” Heidegger s nyomában, jóllehet, mint látni fogjuk, sok tekintetben másképp, de Hannah Arendt által is nyomatékallyal feszegetett kérdését egy lenéző mosollyal kísért kézlegyintéssel. Persze nemcsak a német romantikának ezek az említett kései utódai – hogy Arendt is idesorolható-e, az számomra több mint kérdéses, az adott összefüggésben is látni fogjuk majd, honnan ez a kétség –, hanem mondjuk a korai Wittgenstein is szembenézett a problémával, még ha – jogosan vagy jogosulatlanul – arra az eredményre jutott is, hogy gondolkodás a heideggeri értelemben nem lehetséges: hiszen Heidegger valami olyasmiről akar „beszélni”, amiről beszélni nem lehet, ergo hallgatni muszáj. Nem ronthatunk neki nyelvünk határainak. Hogy mi ez az olyasmi? A metafizika meg az etika kérdései. Aki ilyesmiről beszél – mondja Wittgenstein nyomán a haladás fölényes szószólója –, az nem veszi észre, hogy a mondataiban szereplő fogalmaknak nincsen jelentésük. Aki meg – mondom én – a korai Wittgenstein pozícióját a gondolkodás akarásának nevetségessé tételére kívánja segítségül hívni, az azt nem vette észre, hogy Wittgenstein ugyanitt azt állítja: Ha már minden feltehető (és ez egyben azt is jelenti: megválaszolható) kérdésre (s ezek, mint tudjuk, a természettudomány kérdései) megadtuk is a választ, életproblémáinkat még csak nem is érintettük.

Max Scheler nem sokkal Wittgenstein *Tractatus*ának megjelenése után a *Die Wissensformen und die Gesellschaft* (A tudásformák és a társadalom) című munkájában lényegében arra a megállapításra jutott, hogy a Föld uralmunk alá hajtását tekintve ugyancsak hatékony nyugati civilizáció neurotikussá teszi az individuumot, szemben a keletivel, amely technikai értelemben jóval kevésbé hatékony ugyan, ezzel szemben nyugalmat és békét ad a benne élőknek. A scheleri szembeállítás alapját az a gondolat képezi, hogy a mindennapi tudásból kinövő magasabb tudásformák közül – szerinte három van belőlük – a nyugati világban a kinyilatkoztatáson alapuló vallási, valamint a tudományos technikai tudás szövetsége folyamatosan kiszorította a harmadikat, a metafizikai tudást, amely viszont a keleti kultúrákban virágzik. A nyugati civilizáció azért olyan hatékony, mert időt hagy az embereknek a tudományos és technikai megismerő tevékenység folytatására: benne nemhogy nem szükséges, nem is megengedett – most Wittgenstein kifejezését használom – „életproblémáinkkal” foglalkozni: a keresztény vallás egyértelmű és világos, ugyanakkor megkérdőjelezhetetlen választ adott az egzisztenciális kérdésekre. „Isten halála”, teszem hozzá, erről ugyanis Scheler nem beszél, mit sem változtatott a helyzeten, hiszen a technikai haladás által, a lét mint *Gestell* által már ránk kényszerített életforma, „a cselekvés akarása, azaz itt a csinálás és hatás akarása”³, ahol „a távirányított közvélemény terein és a kultúripar intézményeiben mindenütt a [nietzschei] utolsó em-

³ I. m. 55. o

ber működteti a gépezetet”⁴, nem is ad teret többé annak, hogy életproblémáinkkal foglalkozunk. Hogy a keleti magas kultúra felségterületén megőriztek-e még valamit abból a „metafizikai” tudásból, amely Scheler szerint annak a civilizációnak a sajátja, azzal itt most nem foglalkozhatok.

Hannah Arendt utolsó munkája, *Az elme élete* első kötetének, mely *A gondolkodás* címet viseli, Heidegger *Was heißt Denken?*⁵-jének a következő négy mondatát választotta mottójául:

A gondolkodás a tudományokkal ellentétben nem eredményez tudást.

A gondolkodás nem segít hasznos életbölcességhez.

A gondolkodás semmiféle világrejtélyt nem old meg.

A gondolkodás közvetlenül nem ad erőt a cselekvéshez.⁶

Ezeknek a nagyon is elgondolkodtató heideggeri soroknak mottóul választása arra látszik utalni, hogy Arendt – s ebben semmi meglepő nem lenne – alapján véve kommentálni vagy kiegészíteni akarja Heidegger előadásait, minthogy a gondolkodásnak itt adott heideggeri értelmezésével egyetért. Csakhogy Arendt a leghatározottabban szembehelyezkedik igazság (a megismerés dolga) és értelem (*Sinn*) (a gondolkodás dolga) „meglepő” azonosításával, ami – úgy tűnik – Heidegger felfogását mindenkor jellemezte. Arendt a német idealizmusnak azt a korai Heidegger által is továbbvitt kísérletét ugyanis, hogy a tudható területét ismét kiterjessze a *jelenségeken túlra*, abszurd, sőt veszélyes vállalkozásnak tartja. Hadd idézzem szó szerint:

*Az ész nem az igazságot, hanem az értelmet (Sinn) keresi. Igazság és értelem pedig nem ugyanaz. Az alapvető tévedés, amelyre minden sajátosan metafizikailag hibás következtetés épít, abban áll, hogy az értelmet igazságként kezeljük. Ennek legújabb és bizonyos szempontból legmeglepőbb példáját, Heidegger *Lét és idő*-jében lelhetjük fel, abban a műben, amely [...] újból fel akarja tenni „a lét értelmére vonatkozó kérdést”. E bevezető kérdésének egy későbbi értelmezésekor Heidegger [...] kifejezetten azt mondja: „a lét értelme» és a »lét igazsága« ugyanazt jelenti.”*

Igen nagy a kísértés erre az azonosításra, amely az ész és az értelem, a gondolkodás „nyomatékos szükséglete” és a „tudásvágy” megkülönböztetésének elutasítására lyukad ki –, s ez a kísértés nem vezethető vissza csupán csak a hagyomány súlyára. Kant felismerései rendkívül felszabadítóan hatottak a német filozófiára és a német idealizmus felemelkedéséhez vezettek. Kétségtelenül teret adtak a spekulatív gondolkodásnak; csakhogy ez utóbbi megint újfajta specialisták birtokává lett, akik számára „maga a dolog” a filozófiában nem más, mint „annak valóságos megismerése, ami az igazságban van”. [...] Folyamatosan

⁴ I. m. 69. o.

⁵ Heidegger *Was heisst Denken?*-jének címét nehéz lefordítani magyarra: *Mi a gondolkodás? Mit jelent gondolkodni?* –, de a Heidegger számára legfontosabb: *Mi készít minket a gondolkodásra?* – egy olyan jelentése a mondatnak, ami egy németnek sem jut első ránézésre az eszébe.

⁶ I. m. 161. o.

összemoszták a kanti megkülönböztetést az ész tárgya – a megismerhetetlen – és az értelem dolga – a megismerés – között. A kartéziánus megismerésszéménynek eredtek nyomába, mintha Kant soha nem is élt volna, s a legkomolyabban azt gondolták, hogy spekulációik eredménye pontosan abban az értelemben érvényes, mint a megismerési folyamatoké.⁷

A gondolkodás – az ész tevékenysége –, szemben a megismeréssel, a megismerhetetlen birodalmában mozog tehát – állítja Kant nyomán Arendt. Ami megismerhetetlen, arról viszont nem mondhatunk semmit. Úgy tűnhetnék, hogy Arendt végezetül is egyetért Wittgensteinnel. Csakhogy ha a gondolkodás alapjában más, mint a megismerő tevékenység, ha semmi köze sincsen a világról való tudáshoz, annak tudásához, „aminek esete fennáll”, akkor Kanttal ellentétben azt sem kell állítanunk, hogy a gondolkodás a megismerhetetlen birodalmában mozog. A gondolkodás valami meghatározatlan és meghatározhatatlan, utilitarisztikus értelemben nem vezet sehová; még csak azt sem állíthatjuk róla, hogy biztonságot nyújt, sok esetben éppen elbizonytalanít – s mindig *csakis az enyém*.

Anélkül, hogy Heidegger Was heißt Denken?-jét megkísérelném itt elemezni, anélkül tehát, hogy állást foglalnék a tekintetben, vajon Heidegger itt használt gondolkodásfogalmában is fellelhetők-e a metafizikának a nyomai abban az értelemben, hogy az – jóllehet nem eredményez tudást, nem segít hasznos életbölcseességhez és semmiféle világrejtélyt nem old meg, mégis – valamiképpen valamifajta mindenki számára érvényes „objektív” igazságot tár fel a számunkra, hadd mutassam be – Arendt szövegébe illesztve, ezt a passzust ő is rendkívül fontosnak tartja – a műnek azt a helyét, ahol Heidegger Szókratészről szólván valóban úgy használja a gondolkodás fogalmát, hogy a szóhasználat mindenfajta metafizikai gyanún felül áll, s így a gondolkodás mint értelemkeresés arendti fogalmának alapjául szolgálhat. Arendtet idézem tehát:

Ha valaha is lett volna a nyugati gondolkodásban szókratészi hagyomány, ha a filozófia története nem – mint Whitehead mondotta – Platónhoz, hanem Szókratészhez fűzött lábjegyzethalmaz lenne (ami persze lehetetlenség volna), kérdéseinkre [hogy ugyanis mire jó a gondolkodás – *V. M.*] bizonyára semmilyen választ sem találnánk benne, de változatokat a témára igen. Maga Szókratész, tisztában lévén azzal, hogy vállalkozásában láthatatlan dolgokkal foglalkozott, a gondolkodás tevékenységének magyarázatára egy metaforát használt, a szél metaforáját: „Maguk a szelek láthatatlanok, viszont látjuk azt, amit csinálnak, és valahogyan érezzük közeledtüket.” A mi korunkban Heidegger egy alkalommal a „gondolkodás viharáról” beszél, és a metaforát művének kifejezetten azon az egyetlen helyén használja, ahol éppen Szókratészről szól: „Szókratész semmi egyebet nem tett egész életében, egészen haláláig, mint hogy beleállt ebbe a huzatba, (a gondolkodás) szelének huzatába, és megtartotta magát benne. Ez az oka annak, hogy ő a napnyugat legtisztább gondolkodója. Ezért nem írt semmit. Mivel bárki, aki gondolkodásától hajtva írni kezd, elkerülhetetlenül olyan, mint

⁷ Hannah Arendt: *Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen.* (hrsg. Von Mary McCarthy, aus dem Amerikanischen von Hermann Vetter) Piper, München–Zürich, 1979. Ungekürzte Taschenausgabe in einem Band, 1998. 24sk.

azok az emberek, akik a túlságosan erős szél előtt a szélárnyékba menekülnek [...] Szókratész után minden gondolkodó, nagyságától függetlenül, ilyesfajta menekült volt. A gondolkodás irodalommal lett.”⁸

A szélárnyékban születő, irodalommal lett gondolkodás igazságokat akar kimondani. A gondolkodás szelének huzatában álló gondolkodó ezzel szemben az értelmet keresi, a kimondottak vagy ki nem mondottak, a megtettek és megteendők vagy éppen meg nem teendők értelmét.

Arendt életében és művében radikális fordulatot hozott, hogy a *The New Yorker* tudósítójaként részt vett Adolf Eichmann jeruzsálemi perének tárgyalásain. Ezt írja erről:

Megütköztem a tettes manifeszt felületességén, ürességén, mely lehetetlenné tette, hogy cselekedetei tagadhatatlan gonoszságát mélyebb gyökerekre vagy motívumokra vezessük vissza. A tettek szörnyűségesek voltak, de a tettes – legalábbis az a nagyon hatékony tettes, aki ekkor ott állt a bírái előtt – egészen közönséges és átlagos volt, sem nem démoni, sem nem szörnyűséges. Nyoma sem volt benne a tisztán ideológiai meggyőződésnek vagy sajátosan gonosz motívumoknak, és az egyetlen említésre méltó tulajdonsága, amely hajdani, valamint a per, illetve a per megelőző rendőrségi vizsgálat során tanúsított magatartásában megmutatkozott, teljesen negatív volt: nem butaság, hanem *gondolatlanság*. Az izraeli bírósági eljárás és a fogva tartás alatt ugyanúgy működött, akárcsak a náci rezsim idején, de amikor olyan helyzetekkel szembesült, melyekben semmiféle rutin nem segített, tehetetlenné vált, és klisékből álló beszéde a tanúk emelvényén egyfajta háttorzongató komédiába fűlt, ahogyan bizonyára hivatali élete során is történt. A kliséknek, a sablonos beszédfordulatoknak, a konvencionális, standardizált kifejezőmódoknak és magatartásformáknak az a társadalmilag elfogadott funkciója, hogy megóvjon a valóságtól, vagyis attól az igénytől, melyet az események és a tények gondolkodó figyelmünkkel szemben már pusztán létükkel támasztanak. Ha ezt az igényt mindig ki tudnánk elégíteni, hamarosan kimerülnénk; Eichmann abban különbözött tőlünk, többiekől, hogy nyilvánvalóan egyáltalán nem ismerte ezt az igényt.⁹

Van tehát bennünk egy igény, melyet az események és a tények gondolkodó figyelmünkkel szemben már pusztán létükkel támasztanak. Ennek az igénynek felel meg – mondja Arendt a következő oldalon –, a gondolkodás mint tevékenység, amely nem más, mint az a szokás, hogy eredménytől és a sajátos tartalomtól függetlenül bármit megvizsgáljunk, ami történik, ami magára vonja a figyelmet. Ha a fenti, Szókratészről szóló mondatokban éppen nem is, de Heidegger is utalt ilyesmire. „A világkép kora” című 1938-as előadását idézem: „A ráeszmélés az a bátorság, amely a saját előfeltevések igazságát és saját céljai mozgásterét a lehető legkérdésesebbé meri tenni.”¹⁰

⁸ Id. m. 174. o.

⁹ Id. m. 14. o.

¹⁰ Martin Heidegger: „A világkép kora” (ford. Pálfalusi Zsolt) In: uő: *Rejtektak*. Osiris, Budapest, 2006. 70. o.

Bármit megvizsgálni, ami történik, ami magára vonja figyelmünket, kérdésessé tenni saját előfeltevéseink igazságát, céljaink mozgásterét? Erről beszél vajon Heidegger általában is, amikor azt kérdezi, hogy „Mi készítt bennünket gondolkodásra?”; amikor azt kérdezi, hogy „Milyen feladata maradt a gondolkodásnak a filozófia végeztével?”¹¹ Vagy amikor a költészet és gondolkodás lényegi közelségét hangoztatja, amikor a költők és a gondolkodók feladatáról szól? Semmiképpen. A ráeszmélés a legjobb esetben is csupán következménye lehet annak, ha, mint mondja, képesek vagyunk lényegi módon gondolkodni. S lényegi módon gondolkodni nem mást jelent, mint meggondolni, miben áll az emberi lényeg és a létező létének viszonya. A gondolkodással lényegi közelségben lévő költészet ugyanezt mutatja fel. A kettő mégsem azonos egymással. Néhány idézet a negyvenes évek végéről, az ötvenes évek elejéről, tehát a *Was heißt Denken?* keletkezését közvetlenül megelőző időből.

A költő abba a helységbe jut el gondolkodásával, amely a tisztásból nyeri meghatározottságát. E tisztás a kiteljesedő napnyugati metafizika szférájában nyerte el alakját. Hölderlin gondolkodó költészete közrejátszott e költői gondolkodás szférájának kialakulásában. [...] Csak arra lenne szükség, és valójában nincs is másra, hogy józanul gondolkodva költészetének kimondottjában megtagasztaljuk a ki nem mondottat. Ez a lét történetének útja. Ha erre az útra lépünk, a gondolkodás léttörténeti párbeszédbe kerül a költéssel.¹²

Mintha Heidegger szerint költészet és gondolkodás együttműködésére lenne szükség. Mintha abban, amit a költő kimond, valami nála kimondatlan gondolati tapasztalatra kellene szert tennünk. Persze „a költés és a gondolkodás párbeszédének lényegisége csak lassan kutatható ki, érhető el és gondolható meg”. (239.) Heidegger az öt évvel későbbi előadásában, a „...*költőien lakozik az ember...*” címűben is költészet és gondolkodás egymásrautaltságát, az ugyanabban való találkozásukat s ugyanakkor mégis lényegi különbözőségüket hangsúlyozza. Idézem: „A költés és a gondolkodás csak akkor és csak addig találkozhat az ugyanabban, ha és ameddig egyértelműen megmaradnak lényegük különbözőségében.”¹³ Lényegében ugyanígy fogalmaz a *Was heißt Denken?* is: „A költés és a gondolkodás lényegi közelsége oly kevéssé zárja ki a különbséget, hogy, éppen ellenkezőleg, szinte mint valami szakadékszerűt tárja fel azt. Mi, maiak ezt csak nehézségek árán ismerjük fel.”¹⁴ Kétségtelenül nehéz felismerni a heideggeri értelemben vett gondolkodás és a költés különbségét, különösen akkor, ha Heidegger azt, amihez szerinte a gondolkodás el kell vezessen bennünket, Hölderlin, esetleg Rilke, később Trakl költeményeiből bontja ki, azt állítván,

¹¹ Ld. „A filozófia vége és a gondolkodás feladata” című 1966-os esszéjének második fejezetét, in: Martin Heidegger: „...*költőien lakozik az ember*” – válogatott írások (szerk. Pongrácz Tibor) T-Twins–Pompeji, Budapest–Szeged, 1994.

¹² Martin Heidegger: „Költők – mi végre?” (ford. Schein Gábor) In: uő: *Rejtektutak*. 237 o.

¹³ Martin Heidegger: „...*költőien lakozik az ember...*” (ford. Szijj Ferenc) In: uő: „...*költőien lakozik az ember*” – válogatott írások. 197. o.

¹⁴ Heidegger, M. *Was heisst Denken?* id. h. 154. o.

hogy a gondolkodás során a költőnél magánál kimondatlan gondolati tapasztalatokra teszünk szert. Ezek a gondolati tapasztalatok elvezethetnek előfeltevéseink igazságának, céljaink mozgásterének kérdésessé tételéhez, nevezetesen a modern kor céljainak és mozgásterének kérdésessé tételéhez; meglátásához annak, hogy az ember lényegének nem felel meg, ha a létezők létehez való viszonyára az jellemző, hogy a föld egésze feletti uralom átvételére törekszik, hiszen eközben szükségképpen elzárkózik küldetéses sorsának meglátása elől. Ahhoz azonban, amit Arendt gondolkodásnak tekint – ismétlem: bármit megvizsgálni, ami történik, ami magára vonja figyelmünket – mindennek nem sok köze van.

Ha a lét történetivé vált is Heideggernél – ma, szűkös időn, midőn az istenek elmenekültek, a lét a *Gestell*ben, a technika lényegében ölt testet –, kifejezésre juttatni ezt a történetivé vált, mindenkor más alakot öltő létet, ez nála a gondolkodás feladata. (Azt itt most nem elemzem, hogy a lét mindenkori átalakulását Heidegger nem az ember művének tekinti. Az átalakulás mindig magában a létben megy végbe, igaz, nem az embertől függetlenül: az embernek nyitottnak kell lennie az átalakulásra.) *A feladat tehát valami egyértelműen meta-fizikai maradt, mert éppen létező és lét kettőssége, az ontológiai differencia kell hogy a gondolkodásban megvilágosodjék.* „Először a létező és a lét kettősségének kell a maga módján nyilvánvalóan előttünk állnia, ezt kell figyelembe vennünk és megőriznünk, hogy azt sajátosan az egyiknek, a létezőnek, a másikban, a létben való részesedése értelmében elképzelhessük és átalakíthassuk.”¹⁵ Szemben a tudomány a létezők mindenségét birtokba venni törekvő „egyvágányú gondolkodásával” a lényegi, a történetivé vált gondolkodás szükségképpen túllép a pusztá létezőn.

A gondolkodás azonban – bárhogyan közelítsük is meg a lehetőségeit, bárhogyan határozzuk is meg a feladatát – nyelvhez kötött tevékenység. Elgondolni azt, ami a nyelv közegében meg nem ragadható, nem lehetséges, ezt az álláspontját Wittgenstein, még ha a későbbiekben, a nyelvjátékok elméletében le is mondott a nyelv egyértelműségének a *Tractatus*ban megfogalmazott tételéről, soha nem adta fel. Arendt megkerüli a problémát: úgy tesz, mintha Heidegger túllépett volna a *Lét és idő* korszakának egyértelmű metafizikáján. Valószínűleg innen ered nála az a terminológiai zűrzavar is, amely a *Life of the Mind*ot (*Az elme élete*) jellemzi. A mű azt a látszatot kelti, mintha gondolkodáson azt értené, amit Heidegger a *Was heißt Denken?*-ben ért rajta, holott Arendtnél alapjában véve az ítélőerő képességéről, a megítélésről van szó. Úgy tűnik, *Arendt sem tartja lehetségesnek, hogy gondolatilag, diszkurzív formában kifejtve túllépjünk azon, ami megjelenik a számunkra.* Vagy a heideggeri metafizika, vagy a lemondás arról, hogy racionális módon közelítsük meg életproblémáinkat, és megértsük, min alapszik az a gondolkodás, amely értékelően megvizsgálni és megítélni képes mindazt, ami történik, ami magára vonja figyelmünket? Mintha legkésőbbi korszakában Heidegger is belátta volna: Nem lehetséges feltenni a lét értelmének kérdését. „A filozófia vége és a gondolkodás feladata” című már

¹⁵ Id. m. 136. o.

említett esszéjében – kimondva, hogy az *alétheiát* hibás volt igazságnak fordítani – miután a jelenlevőség tisztásáról, az el-nem-rejtettségben megőrződő elrejtettségéről, az *alétheia* szívéből beszél, felteszi a kérdést: „...vajon mindez más-e mint talajtalan misztika vagy éppenséggel rossz mitológia, mindenesetre veszedelmes irracionális, a *ratio* megtagadása?”¹⁶ Természetesen tagadó választ ad, de azzal, hogy kijelenti: „Amíg a *ratio* és a racionalitás a maguk sajátosságában még kérdések, az irracionálisról szóló beszéd is talajtalan.”¹⁷ Vajon nem a modern tudomány gondolkodása – Arendt azt mondaná, gondolatlansága – a lehető legirracionálisabb? „Talán van olyan gondolkodás, amely józanabb mint a racionalizálás feltartóztatathatlan őrjöngése és a kibernetika magával-ragadó volta. Valószínűleg éppen ez az elragadás fölöttébb irracionális.”¹⁸ A tanulmányt így zárja azután: „...honnan és miképpen adatik a tisztás? Mi szólal meg az adatokban [Es gibt]? Ez esetben a gondolkodás feladata az lenne, hogy a gondolkodás dolgának rendeltetéséért feladja az eddigi gondolkodást.”¹⁹ Nagyon úgy hangzik ez, mintha Heidegger belátná: a lét értelmére vonatkozó kérdésre a válasz nem lehet valamiféle diszkurzív állítás. Meglátni, amit nem lehet kimondani, a költészet segítségével vagy anélkül; nekünk, a napnyugati kultúra képviselőinek – nagyon úgy tűnik – más eszköz nem áll rendelkezésünkre ehhez, mint a költészet. Kultúránk szellemiségének egészéből hiányzik az a keleti meditatív technika, melyet Scheler metafizikának nevez – még hozzá, úgy sejtem, teljes joggal, hiszen a mi racionális kultúránk metafizikája, akárcsak vallása éppenséggel elzárja az utat az elől, hogy mögéje lássunk a létezőnek. Szóval nekünk a költészet segítségével, maradjunk ennél, kell meglátnunk azt a valamit, amit kimondani lehetetlen. Heidegger tisztása egyre inkább hasonlít a buddhista *sūnyatāra*, az „üresség álláspontjára”, ahol Nishitani Keiji szerint „az ember leoldódik lényegi önmagához-kötöttségéről”, ahol megvilágosodik számunkra a dolgok magán-valósága és önmagunk léte, megvilágosodik az, amit a megismerés szavakban egyáltalában nem képes megragadni. Megint Nishitani, és én itt biztos egyetértek vele: „A magukban való dolgok és Önmagunk egyáltalán nem érhetők el a tudáson keresztül.”²⁰ „Nem ragadhatók meg szavakkal.”²¹ Ahhoz, hogy eljussunk a Nagy Megvilágosodáshoz, meg kell haladnunk a létezésnek azt a formáját, ahol az „én” a mozgatóerő – mondja Nishitani.²² A kérdés az, hogy a modern nyugati individuum képes-e feladni az „én” pozícióját? Nietzsche írja abban az időben, amikor *Zarathustráján* dolgozik: „Felhagyni azzal, hogy ilyen fantasztikus egónak érezzük magunkat! Lépésről lépésre meg-

¹⁶ Heidegger, M. – ... költőien lakozik az ember ...–, id. h. 255. o.

¹⁷ U. o.

¹⁸ Id. m. 275 sk. o.

¹⁹ Id. m. 277. o.

²⁰ Keiji Nishitani: *Was ist Religion?* (a szerző által autorizált német fordítás) Insel Verlag, 1986, 223. o.

²¹ Id. m. 208. o.

²² Id. m. 66. o.

tanulni, hogy félrevessük az állítólagos individuumot! Felfedezni az ego tévedéseit! [...] Megtanulni a teljes vágytalanságot... *Láthatatlan szemlélővé válni!!*” Vajon képesek vagyunk-e erre?

Érteni értem, mit beszél Nishitani, amikor, persze kritikai élel, leírja a hagyományos nyugati ontológiákat: „A hagyományos ontológia soha el nem hagyta a tisztán »elméleti« álláspontot, ahol csak a »Létet« illető kérdés tehető fel, és ahol az, aki felteszi a kérdést, és a Lét, amire kérdez, mindig el vannak választva egymástól. A hagyományos ontológia nem jut el arra a helyre, ahol a Nagy Kétely megnyilvánítja magát, arra a helyre, ahol kérdező és kérdezett egyidejűleg nyilvánulnak meg, s ahol csak az Egy Nagy Kétely van jelen.”²³ Értem, mit beszél Nishitani. De – reménytelenül nyugati lévén – nem vagyok képes eljutni erre a helyre, meglátni ezt a helyet.

Van azonban egy sajátos érzés, amely elfogja az embert, amikor először belép az amiens-i katedrális kapuján, elfog engem is majd mindig, ha Mozart *Don Giovanni*-jét hallgatom vagy Van Gogh utolsó korszakának képei előtt állok – talán *ez az érzés az a hely*. Ilyenkor azon a helyen vagyunk, ahol megmutatkozik az – most Heideggerrel szólok –, ami érint bennünket, ami lényeges a számunkra. Talán...

Wozu Denker in dürftiger Zeit? ...és gondolkodók szűkös időn mi végre? Ha egyszer az, ami túl van a fizikán, gondolatilag meg nem ragadható, racionálisan meg nem érthető? Mert az, hogy az ember par excellence metafizikai lény, hogy a „metafizika »az ember természetéhez« tartozik”, még ha többnyire menekülőre fogja is, nem kell hogy szükségképpen a fizikán túlnak a *meggondolásához* vezessen; lehet ez metafizika a keletiek módján is: *megvilágosodás*. Aminek a lehetősége talán, hangsúlyozom, talán, ahogy azt már Scheler is remélte, benne rejlik a pszichoanalízisben. Rálelni a tudattalan időtlenjére. Merthogy a tudattalan bizonyosan túl van a fizikán: az érzékeinkkel megragadhatón és leírhatón. Hadd idézzem befejezésül, mely befejezés minden akar lenni, csak éppen nem lezárás, sokkal inkább kezdet, Julia Kristeva egy mondatát: „Az *idő-tlen* egy lehetséges fordítása lehetne az »eltűnt idő« . Idő, amelyet a saját veszteségünk tapasztalatával való kibékülés során időként eltűnik.”²⁴

²³ Id. m. 190. o.

²⁴ Julia Kristeva: „Le scandale du hors-temps”. In: *Revue Francaise de Psychanalyse*, 1995. Tom LIX, Octobre, Decembre, 1045. o.

A macska és a szökőkút – Magyarázatok saját szöveghez

Arra kértek, hogy tudós filozófusok előtt, felvezetésképp tartsak valami kis előadást a költészet és a gondolkodás összefüggéséről, nyilván költői szemszögből. Hatalmas nagy téma. Úgy fogok eljárni, mint Karinthy költője, aki a Marsra keveredik, ahol felkérlik, hogy tartson előadást a marslakóknak az emberiségről, ő pedig hosszas töprengés után felolvassa „Az én lelkem” című költeményét, ami tegnapelőtt jelent meg a „Beszterce és Vidéke” „Innen-Onnan” rovatában, elől, fejciikknek.

Rövid töprengés. Gondol-e valami nagyot (vagy érdekeset) a költő? Tud-e többet, mint az úgynevezett átlagember vagy az átlagfilozófus? Vagy csak sejt? Az ihlet állapotában, valamiféle révületben megsejt valami fontosat? Esetleg versírás közben kapcsolatban áll az égiekkel, mint egy sámán, és közvetít? (A dal szüli énekesét?) De mit közvetít, mert a sámánnak elsősorban azt kell kitálcálnia, lesz-e eső, és őt magát inkább a miatt csodálják, hogy kapcsolatban áll a magasabb hatalmakkal. Értelmezi-e a világot a költő, miközben költ, vagy értelmez-e akármit, s ha igen, akkor mit? Az életet, a létezést, a saját lelkét?

Vannak ugye a „gondolati versek”, tanultuk őket az iskolában, azokban bizonyára vannak súlyos gondolatok, de érdekes módon nem csak gondolatok vannak bennük, hanem költői képek is, amik feltehetően lényegileg hozzátartoznak ezekhez a versekhez, de irodalmi eszközökkel kell őket kezelni. Másrészt ott van a „szerelmes vers” vagy a „tájéleíró költemény” kategória, akkor azok semmit nem mondanak az életről, a létezésről vagy a lélekről? Nyilván mondanak, csak absztrakció kérdése az egész. De akkor a „végső tanulságot” gondolta-e a költő? Gondolta a fene?

Egyáltalán: érdekli-e az olvasót, hogy mit (milyen súlyos gondolatokat) gondolt a költő? Vajon azért olvasunk-e verseket, hogy lényegi gondolatokra találjunk vagy jussunk az életről? Illetve csak a versekben (irodalomban, művészetben) találhatunk vagy juthatunk-e lényegi gondolatokra? Egy tudományos cikk nem mondhat ugyanolyan lényegeset, mint egy vers? Költőien lakozik az ember? Emeljük ki – Heidegger nyomán – a költészetet (a költést) az irodalomból? Nem tudom, én költőként a költészethez lényegileg hozzátartozónak érzem a verset, a produktumot, a tárgyat, aminek íze, bűze van.

Ha a végeredmény felől nézzük, a költészet meglehetősen összetett módon működik. Egy versnek ugye van ritmusa, zenéje, retorikája, vannak benne képek, esetleg van benne történet vagy valamiféle dramaturgia, és persze lehetnek benne „gondolatok” is, általánosabb jellegű kijelentések. Ezek ideális esetben együtt

hatnak az olvasóra, de van olyan is, hogy csak az egyik vagy a másik vagy a felsoroltak közül kettőnek az együttes hatása szerez élményt egy adott pillanatban az olvasó számára, és ki merné azt mondani, hogy akkor nem jól használta a verset? Nem is biztos, hogy az olvasónak értelmező tevékenységbe kell fognia ahhoz, hogy hasson rá a vers. Mesélték nekem, hogy egy neves lélekismerő úgy gyógyított ki valakit a hosszú ideje tartó levertségéből, hogy mondta neki, képzeljen el egy vízesést. Az illető elképzelt egyet, és csodák csodája, máris jobb belátásra tért a saját életéről. Egy másik történet szerint egy pszichológus úgy kezelte egy férfi idült alkoholizmusát, hogy azt mondta neki, menjen el a fűvészkertbe, és nézze meg a kaktuszokat. A férfi elment, megnézte őket, s utána egy csepp alkoholt nem ivott. Ilyesmit a verssel kapcsolatban is el tudok képzelni, bár az alkoholizmus ellen talán nem alkalmazható széles körben. Az is előfordul, hogy van ugyan „gondolat” a versben, de az nem önmagában megrázó erejű, hanem attól, hogy milyen előzményekre, képekre következik. Máskor meg magukból a képekből, a képek milyenségéből, a vers formájából vonható le többé-kevésbé közvetlenül valami tanulság. Ha viszont értelmez az olvasó, mégpedig egyre elvontabb szinten, hogy végül eljusson valami nagyon általános tanulságig, aminek netán még filozófiai relevanciája is van, az se olyan egyszerű folyamat, hiszen nyilvánvaló, hogy nem csak a szövegre támaszkodik, hanem mozgósítja saját tapasztalatait és gondolatait is önmagáról, a világról, más szövegekről stb.

Az alkotás – nem kell mondani – hasonlóképp összetett dolog. Ami a gondolati részét illeti, azt én hajlamos vagyok úgy felfogni, hogy a költő jelentéseket rejt el a versben, pontosabban: különböző szintű jelentésfolyamatokat indít el – ezek a hangzás keltette benyomásoktól a szavak asszociációs körén és a képek összefüggésein át egészen általános elvekig terjedhetnek. Írás közben nem nagyon tudja a költő, mi lesz a folyamatok vége, vagy talán némelyikről tudja, hová torkollhat, némelyikről halvány gőze sincs, de az biztos, hogy valamiféle nyitottságot és szabadságot meg kell őriznie, miközben valamiféle egységességre is ügyelnie kell. Persze tekinthetjük ezt is értelmezésnek, a világról való gondolkodásnak, de elég sajátos gondolkodásról van itt szó: úgy értelmezni valamit, hogy az értelmezés rögtön visszakapcsolódjon a konkrétumokhoz, úgy kifejteni valamit, hogy a kifejtést is előlről ki kelljen fejteni, úgy megmutatni valamit, hogy az el is legyen rejtve.

Az én lelke. Az alábbiakban megpróbálom utólag rekonstruálni, milyen jelentésfolyamatokat indítottam útjukra egy hosszabb vers egyik részében. Azért választottam ki ezt a részletet (*Kéregtorony*, VI/2), mert van benne egy kis ironikus játék a (meddő) gondolkodással, illetve a (tartalmatlan) megvilágosodással. Azt a frenetikus élményt dolgoztam fel, hogy nyári napon elmentem egy látványosi kerthelyiségbe, és ittam ott valamit.

Mert egyébként akkoriban, két éven át bizonyos, rajtam kívül álló, családi okokból New Yorkban laktunk. Nem szerettem ott lenni, nem volt semmi dolog, csak értelemszerűen a gyerekekre vigyázni, angolul alig tudtam, szűk, udvari lakásban laktunk, elég ronda környéken, de egyébként az egész város látványa,

építészete idegen volt nekem, nem szerettem. Legfeljebb hogy ilyen híres városban vagyunk, az volt a jó. Volt egy köztes nyár, szünidő, amikor itthon voltunk. Az egyik szép, napsütéses délelőtt elindultam az utcánkon. Nem sokkal előtte felloccsolták az utcát, csillogott a víztől az aszfalt. Nagyon tetszett, hogy az utcában végig kerítések vannak, mert New Yorkban alig láttam kerítést. A kerítések és az úttest fölé hajló lombok hosszú, zöld, napfényes alagútakat képeztek. Sétálni indultam, mert volt egy szabad délelőttöm, ritka dolog volt, szokatlan is, álombeli természetességgel lépegettem, amelyről utólag ugye ki szokott derülni, hogy meglehetősen furcsa természetesség az adott körülmények között. Aztán egy hirtelen ötlettel lekanyarodtam jobbra a keresztutcába, a közeli kocsmá felé. A kocsmának volt egy nem túl nagy kerthelyisége, amelyet viszonylag magas falak és a falakon túl magas fák vettek körül. A falak nyilván azért voltak magasak, hogy a környező házak lakóinak ne kelljen minden este végignézniük a mulatozást, bár a környéket nem olyanok lakták, akik hajlamosak lettek volna a hangos mulatozásra, kivéve azt a férfit, aki házunk alagsorában élt, s ha berúgott, az udvarra kiállva üvöltve szidta úgy általában a nőket. Nekem inkább talán védettséget jelentettek a falak, hogy bent vagyok, miközben azért kint is vagyok, meg áttételesen ismerősséget, például az anyanyelvet. A kerthelyiség közepén szökőkút üzemelt, már nem emlékszem, volt-e hozzá szobor, mindenesetre kellemesen betöltötte a teret a csobogás. Tulajdonképpen furcsa hely volt, félig szoba, félig park, középen a szökőkút, amelyről nem lehetett nem tudomást venni. Leültem ebben a kerthelyiségben, és ittam valamit. Délelőtt lévén csak kevesen voltak, egy fiatal párra emlékszem, és másra nem is. Csak ültem ott, és szabadon megrengtem, nem kellett semmit sem átgondolnom, semmit se kitalálnom. Egyszer csak észrevettem a fal tetején egy macskát, lassan végigment a falon, mint aki-nek most éppen nincs olyan sürgős dolga, de mégsem maradhat tétlen, aztán egy pillanatnyi tétozás után leugrott a szomszédos kertbe, eltűnt. Akkorra már ettől az álomszerű, mégis közeli, kézzelfogható környezettől és az elfogyasztott kis alkoholtól olyan tudati állapotba kerültem, hogy ennek a macskának is jelentőséget tulajdonítottam, valamiféle szótlan hírvivőnek képzeltem el, aki az ismeretlenből érkezik és az ismeretlenbe tart, közben pedig végigmegy a bennünket körülvevő tér, a látókörünk és a gondolkodásunk határmezsgyéjén, szótlan hírvivő, aki jelenlétével figyelmeztet valamire. Valószínűleg személyesebb figyelmeztetésnek kellett (volna) tartanom ezt az egy szál macskát, mint azokat a reklámléghajókat, amelyek – mint azt ugyanennek a versnek egy későbbi helyén megírtam – az óceán partján, a száraz, a nedves és a légnemű végletek találkozásánál, tehát a kerthelyiség ellentétes megfelelőjénél, de valamiképp szintén mámoros figyelemmel kísérve úszkáltak keresztül-kasul a levegőben, vagy mint az a teherhajó, amely kifejezetten a horizonton, az érzékelhető világ határmezsgyéjén, egyszersmind az elgondolható otthon irányában araszolgatott. A pont felől B pont felé, aztán a következő felpillantásnál már – csodák csodája – B pont felől C pont felé. Itt, az óriási vidámpark és a végtelen óceán között, a homokban heverésző embersokaság számára inkább csak karneváli figyelmeztetésről lehetett szó a reklámok vagy a teherhajó ürügyén, olyan felhívásról, amelynek az

általános figyelmeztetés-jellegét már elfelejtettük, és amelyet könnyen felülírt az aktuális, konkrét félelem.

Most már látom, hogy ugyanígy, figyelmeztetésként kellett volna kezelnem azt az idős házaspárt is, amelyik – a könyv első versének eleje szerint – ugyan-ezen a környéken, az autóm ablakának látóhatárán haladt el bosszantó lassúsággal, de ott inkább a józanság volt a fontos számomra, a véletlen, hogy miért éppen akkor, amikor sietek, a találgatás, hogy egyébként mit csinálhatnak, szóval a hétköznapi, figyelmetlen állapot, amelyből aztán mégis valamely természeti jelenséget elpiszkoló emberi beavatkozás tesz lehetővé néha némi kipillantást.

Hogy a kerthelyiségben a macska vajon mire figyelmeztetett engem, és kizárólag csak engem, hiszen mások szemmel láthatólag az úgyszólván kihívó lassúság ellenére sem vették észre, azt én akkor nem tudtam, legalábbis nem fogalmazódott meg bennem. Utólag azt lehetne mondani, hogy – persze szigorúan a helyzetből adódóan – arra figyelmeztetett, hogy becsüljem a pillanatot, amely lehetett élet-pillanat is, és tényleg, akkori életszakaszomnak ez volt az utolsó nyugodt, gondtalan pillanata, de legalábbis egy olyan pillanata, amikor még el lehetett feledkezni a családi gondokról, azok még nem mutatkoztak meg leplezetlenül. Ha ebbe akkor nem gondoltam is bele, nyilván azért megbecsültem ezt az életre vonatkozó pillanatot is, hiszen megírtam és összefüggésbe állítottam egy korábbi és egy későbbi idővel, sőt, némileg ugyan homályosan, de a még korábbi, a kezdeti emlékekkel is, a gyermekkor kiszáradt kútjával, hogy úgy mondjam, amely a maga konkrétságában úgyszintén egy többé-kevésbé zárt, csarnokszerű, sajátter-szerű környezetben állt, és pelikán-szoborként a szülői gondoskodást és a gyermeki gondtalanságot jelképezte volna szelíden, ha nem felejtődött volna el a jelentése, és ha nem nyomta volna el durván a melléje telepített szovjet hősi temető és a téglaoberliszkes, vörös csillagos emlékmű.

De vonatkozhatott a macska néma figyelmeztetése az adott pillanatra is, ott a kerthelyiségben, hogy azt becsüljem meg, és valóban, később olyasmire figyeltem fel, amiről úgy gondoltam, hogy csak akkor és ott történhetett meg: a szökőkút felszökő vize pályájának csúcspontján elérte azt a fénynyalábot, amely a lombokon át, a magas fal fölött behatolt a kerthelyiségbe. A tér közepén, kicsivel fejmagasság fölött csillogó aranyszínűvé változott a víz, illetve – ahogy ott rögtön elképzeltem – a víz és a fény álomkéimiai vagy alkímiai egyesülésével valami sajátos halmazállapotú arany keletkezett. Ráadásul később úgy emlékeztem, hogy június 20-a táján voltam a kerthelyiségben, talán éppen 21-én, a nyári napforduló idején, amikor a legmagasabban delel a nap, és lehet, gondoltam, hogy csak ezen az egy napon esik a behatoló fénynyaláb a szökőkút fölé olyan szögben, hogy a víz még elérje.

Ennyi történt. Ezt aztán megírtam, de az a gyanúm, olyan jelentéseket tettem lehetővé, amelyekkel magam sem voltam teljesen tisztában. Csak remélni tudom, hogy a könyv egésze ad valami hozzávetőleges magyarázatot.

A könyv ugyanis, a *Kéregtorony* lényegében naplószöveg, a puszta túlélés, a puszta működés alkalmoszerű regisztrációja. Ebbe a naplószövegbe kerülnek bele bizonyos emlékképek, részben a napi működés képeihez kapcsolódva, rész-

ben pedig szakadásos vagy tagadásos alapon. A működésnél a leglényegesebb kérdés az optimális hőfok, a hideg-meleg kérdése, ahol nyilvánvalóan a meleg a jó, az teszi lehetővé a pozitív, élményszerűen megélt összeolvadást a természettel, szemben a hegymászófilmekkel, ahol inkább összefagyásról lehet beszélni. A hidegnél még a korhadás melege is jobb, vagy az a meleg, amit a korhadásról el lehet képzelni, hőleadás egy biológiai folyamatban, mint ahogy a hőelvonás is elképzelhető jelenség egy kémiai katasztrófa, a műanyagrobbanás során – ezekről az első, téli-tavaszi részben esik szó. A természettel való összeolvadás – megfelelő hőmérsékleten, nyáron – templomi élmény, illetve amilyennek egy templomi élménynek kellene lennie, ünnepi aktus, amikor a világhoz nem szabad hozzányúlni, ünnepi működés, a működés legfejlettebb foka, más tekintetben szünet, szakadás. És nagy eséllyel valami véres eseményre való visszaemlékezés – a könyvben esik szó ilyenekről is, konkrétan három halálos balesetről, amelyek mind békés, ismerős természeti környezetben történtek meg, mondhatnám: tragikus összeolvadásként.

A működés az emlékek kérgesedése, de az egyetlen lehetőség, ha az ember valamilyen megfontolásból az életet választotta (vagy benne maradt), és erre azért talán lehet következtetni a szövegből, hogy vannak ilyen szempontok. Amellett ez a fajta folytonosság szótlanyságot is jelent, vagy a beszéd eltérülését, a sors kibeszéletlenségét vagy kibeszélhetetlenségét. Hogy nem lehet mondani semmit, főképp semmi biztosat. Hogy minden tanulság csak újabb bajokat okoz.

Az éteri, álmokéimiai, csillagászati léptékű, már-már kozmikus egyesülés után, a végén szó esik egy másik természeti egyesülésről is, amely sokkal személyesebb jellegű, köznapibb, szorosabban kapcsolódik a testi működéshez, az emberi kapcsolatokhoz. Bizonyos fajta nyugalmi állapot eléréséről esik szó, feküdni a homokban az előbb említett óceán partján, miközben a középkori alkimisták csökevényes utódai a technikai fejlődés csúcsán álló detektorokkal keresik az eltemetett vasat, nem csinálni semmit, nem félni, nem érezni. Ez aztán a jövőbe tolódik, ez az egyetlen biztos dolog, hogy mégis legyen valami a kezünkben.

Miért keresik a filozófusok a magányt?

„...de ki tudja ma már, milyen az igazi magány?”
Friedrich Nietzsche

Helyszín: a Barlang kávéház. Félhomály, cigarettafüst. Az egyik asztalnál zömök, kopaszodó emberke ül: a filozófus. Belép az ajtón egy nyurga, sovány alak: a költő. Nagy léptekkel a filozófus asztalához siet.

A költő: Leülhetek?

A filozófus: *felnéz* Á, végre itt vagy. Már vártalak.

A költő: *leül* Furdal a kíváncsiság, hogy miért hívtál ide.

A filozófus: Meg akarok beszélni veled valamit.

A költő: *előrehajol* Te jó ég! Csak most látom, milyen sápadt vagy. És nagyon gondterheltnek is látszol. Mi az, csak nem rontottad el a gyomrodat?

A filozófus: *felsóhajt* Azt éppen nem. De valóban gondterhelt vagyok.

A költő: Beavatnál? Hiszen végül is a barátod vagyok.

A filozófus: A költészet lényegéről gondolkodtam, mielőtt beléptél. Pontosabban arról, hogy érdemes-e egy filozófusnak egyáltalán gondolkodnia erről.

A költő: *vigyorog* Most már értem, hogy miért vagy ilyen sápadt.

A filozófus: Ne gúnyolódj.

A költő: Hidd el, nem állt szándékomban. Csak eszembe jutott Danto, aki azt mondja, hogy a művészet története csak a művészet *elnyomásának* történeteként mesélhető el korunkban – köszönhetően azoknak a filozófusoknak, akik „kissemmiző” elméleteikkel mindent megtettek azért, hogy racionalizálják és ezzel a filozófia alacsonyabb rangú *formájaként* leértékeljék vagy egyenesen halálra ítéljék a művészetet. Elismerem, hogy provokatív dolog azt állítani, hogy csak azért találták ki a filozófiát, hogy elbánjon a művészettel, de ha igaza van Dantónak és a művészet esztétizálásának szándéka „nem a történelmi tapasztalatból, hanem tényleg egy filozófiai elképzelésből ered”, akkor valóban nem csodálkozom azon, hogy ilyen sápadt vagy. És ezt most a lehető legkomolyabban mondom.

A filozófus: Na ez jellemző rád. Még arra sem hagysz időt, hogy egy kicsit örüljek a jelenlétednek, máris nekem esel. Tehát azt állítod, hogy egy filozófustól nem várható *elfogulatlan* válasz azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy mi a költészet lényege.

A költő: Pontosan.

A filozófus: Jó, de akkor mi a helyzet azokkal a filozófusokkal, akik *költeményeket* is írtak, akikre a filozófiatörténet filozófusként, az irodalomtörténet azonban főként költőként emlékezik? Mi a helyzet például *Nietzschével*? Vajon Nietzschétől sem várható elfogulatlan válasz a költészet lényegével kapcsolatban?

A költő: Úgy látom, még mindig szeretsz Nietzschére hivatkozni.

A filozófus: Csak azért hivatkozom Nietzschére, mert úgy látom, hogy általánosítasz.

A költő: Nem én általánosítok, hanem Danto.

A filozófus: Ez csak azt jelenti, hogy nem olvastad el elég figyelmesen Danto írását. Danto ugyanis nem általánosít.

A költő: Átlátok rajtad. Azt akarod, hogy belássam: *megértheti* egymást egy költő és egy filozófus. Én azonban vitatom ezt. Azt állítom, hogy a filozófusokat – épp azért, mert filozófusok – *irritálja* a művészet léte. Kell, hogy irritálja őket, hiszen a művészet ereje nem az észé, hanem valami sötétebb és zavarosabb erő, amely megszállja a művészt, és közönségét is hatalmába keríti időnként – márpedig egy filozófus nem szívesen veszti el a tisztán látás képességét. Ilyen filozófusról én még nem hallottam. Egy filozófus mindig a gondolkodás jelentőségét hangsúlyozza, mert azt hiszi, hogy „a gondolkodás erénye... mindennél inkább valami istenibb lényegből való, amely sohasem veszti el az erejét...”. Gondolj Platónra, aki nem tud rosszabb dolgot elképzelni annál, mint amikor egy filozófusnak „látási zavara” támad, miközben az igazság „szemléletére” törekszik. Épp ezért továbbra is azt állítom, hogy egy filozófustól nem várható elfogulatlan válasz a költészet lényegével kapcsolatban. Még egy olyan filozófustól sem, mint Nietzsche. Hiszen még maga Nietzsche is beismeri valamelyik írásában, hogy általában „azért beszélünk olyan elvontan a költészetről, mert rossz költők vagyunk.” Sőt azt is kijelenti, hogy a filozófusoknak – épp azért, mert filozófusok – rögtön „látási zavaruk” támad, ha a művészet kerül szóba. Ő elég őszinte volt ahhoz, hogy belássa: „a művészetről való egész tudásunk tisztán *illuzórikus*, hiszen a tudásban tudókként mi *nem vagyunk egyek és azonosak* azzal a lényel, aki a művészet... színjátékában mint annak egyetlen alkotója és nézője örök élvezetét nyeri...”.

A filozófus: Attól tartok, hogy most öngólt lőttél. Ez a megállapítás ugyanis éppen azt igazolja, hogy Nietzsche olyan filozófus volt, aki elfogulatlan választ adott a költészet lényegével kapcsolatos kérdésre. Hiszen az elfogulatlanság *kritériuma* éppen az, hogy hajlandó-e a filozófus *elválasztani* a művészet történetét a filozófia történetétől. Más szóval: hajlandó-e belátni, hogy nincs értelme racionalizálni, esztétikai fogalmak és kategóriák segítségével kisemmizni a művészetet, mert itt két *különböző* lényegű dologról van szó.

A költő: Te jó ég! Hát nem érzed, hogy máris úgy beszélsz, mint a művészet egyik „kisemmizője”? Azt mondod, hogy el kell választani a művészet történetét a filozófia történetétől. De – kérdezem én – miért a művészetet kell elválasztani a filozófiától? Miért nem inkább a filozófiát a művészettől?

A filozófus: Ez csak játék a szavakkal.

A költő: Azt hiszed? Danto azt mondja, hogy Platón volt az első filozófus, aki támadást intézett a művészet ellen, aki megpróbálta bizonyítani, hogy a művészet „tulajdonképpen ugyanazt csinálja, mint a filozófia, csak éppen ügyetlenebbül.” De mi van akkor, ha ennek épp a fordítottja igaz? Mi van akkor, ha nem a művészet csinálja ugyanazt, mint filozófia, hanem a filozófia csinálja ugyanazt, mint a művészet – csak éppen tényleg ügyetlenebbül? Megfordult már ez a fejedben? Ha igaz ez az állítás, akkor tényleg van okod arra, hogy sápadt legyél. Hiszen a filozófusok azt gondolják, hogy a művészetnek több köze van látszathoz, mint az igazsághoz. Ebben még az olyan filozófusok is egyetértenek, mint Platón és Nietzsche. A különbség csak az előjelekben van, tehát abban, hogy ki hogyan értékeli ezt a tényt. Platón fogyatékoságot lát benne, Nietzsche pedig erényt. Mármint ha a filozófia ugyanazt csinálja, mint a művészet, és a művészetnek tényleg több köze van a látszathoz, mint az igazsághoz, akkor becsapod magad, ha azt állítod, hogy az igazságról beszélsz filozófusként. Akkor ezzel csak annyit mondasz, hogy te olyan ember vagy, aki az igazságról *akar* beszélni.

A filozófus: Attól tartok, hogy megint öngólt lőttél. Hiszen ha kiderülne, hogy a filozófia alapján véve csak költészet, az *igazság költészete* – akkor mi is derülni ki ezzel? Az, hogy *megértheti* egymást egy filozófus és költő. Akkor kénytelen lennél elismerni, hogy még egy filozófusnak is lehet mondanivalója a *költészet igazságáról*.

A költő: De csak egy olyan filozófusnak, aki nem Szókratészt, hanem a *zenélő* Szókratészt tiszteli, akiben időként megszólal egy hang – a *költészet daimonjának* hangja –, amely megtiltja neki a művészet esztétizálását.

A filozófus: Nietzsche ilyen filozófus volt. És ebben talán az is szerepet játszott, hogy volt érzéke a költészethez – ha valamilyen érzék dolga egyáltalán a költészet.

A költő: Ne haragudj, de én továbbra is szkeptikus vagyok. Danto hipotéziséből ugyanis az következik, hogy csak akkor várható elfogulatlan választ Nietzschétől a költészet lényegével kapcsolatban, ha nem lehet elmesélni a művészet *szépművészetként* való elnyomásának *egész* történetét, ha vannak olyan filozófusok, filozófiai beállítottságú esztéták, akik már felhagytak „a platóni hagyaték széljegyzetelésének” gyakorlatával, következésképpen: nem mondják azt, hogy a költők azokhoz a lábukon és nyakukon megkötözött emberekhez *hasonlítanak*, akik Platón szerint arra vannak kényszerítve, hogy az ideáknak a barlang velük szemben eső falára vetített árnyékait nézzék és – *utánozzák*. Ha vannak ilyen filozófusok, akkor feltételezhető, hogy nemcsak a művészet esztétikai racionalizálásának, hanem az ilyen kísérletek *filozófiai* kritikájának is megvan a maga rekonstruálható története. De – kérdezem én – kibékíthető-e egy ilyen kijelentés Danto álláspontjával? Nekem úgy tűnik, hogy nem. Hiszen Danto egyértelműen azt állítja, hogy a művészet ellen intézett platóni támadás óta „a filozófia története szinte egyetlen hatalmas és közös erőfeszítésnek tűnik a művészet semlegesítésére”.

A filozófus: Tűnik – de nem az. Én úgy látom, hogy a művészet totális racionalizálásának dantói víziója nem több retorikai fogásnál, amelynek az a szerepe, hogy ráirányítsa a figyelmet a magát már nem szépművészetként meghatározó modern művészet esztétikai problémájára – lehetőleg minél provokatívabb módon. Semmi sem igazolja tehát, hogy a filozófiák *kivétel nélkül* „büntetőintézmények, amelyek leginkább egy szörny fékentartását szolgáló – azaz valamilyen súlyos metafizikai veszélyt elhárítani igyekvő – labirintusra emlékeztetnek.” Mint ahogy azt sem igazolja semmi, hogy *csak azért* találták ki a filozófiát, hogy elbánjon a művészettel.

A költő: De akkor miért nem mondja ki Danto nyíltan, hogy nem minden filozófus sétált be Platón csapdjába – vagy nevezzem inkább ezt a csapdát Platón „barlangjának”? Miért nem jelenti ki, hogy *pozitív* szereplői is voltak ennek a kétségtelenül ellentmondásos történetnek – olyan szereplői tehát, akik már az ő színrelépése előtt is *emancipálni* akarták a művészetet „saját filozófiájával” szemben?

A filozófus: Szerintem kimondja ezt. Ráadásul éppen Platónnal összefüggésben. Megállapítja ugyanis, hogy „a platóni támadást két szakaszra oszthatjuk. Az első szakasz... egy olyan ontológia kidolgozása, amelyben a valóságot logikailag immunizáljuk a művészettel szemben. A második szakasz a művészet lehető legnagyobb mértékű racionalizálása, hogy az értelem lépésről lépésre elhódítsa az érzés birodalmát... Nietzsche »esztétikai szókratizmus-nak« nevezte ezt, mivel a filozófus oly mértékig azonosítja a szépséget az értelemmel, hogy semmisen lehet már szép, ami nem racionális.”

A költő: Ne haragudj, de nem látom, hogy mi a jelentősége ennek a megjegyzésnek.

A filozófus: Pedig van jelentősége. Danto itt ugyanis azt mondja, hogy csak azok az esztétikai vagy esztétikai vonatkozású filozófiai elméletek nevezhetők „kisemmiző” elméleteknek, amelyekről kimutatható, hogy valamilyen formában az esztétikai szókratizmus betegségében szenvednek. A lényeg itt az, hogy Danto *Nietzsche nézőpontjából* tesz különbséget kisemmiző és nem-kisemmiző elméletek között. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Dantóban nem a platóni, hanem – éppen ellenkezőleg – a *nietzsche-i hagyaték széljegyzetelőjét* tisztelhetjük. Pontosabban: *A tragédia születésének széljegyzetelőjét*.

A költő: Egy dologban egyetértek veled. Abban tudniillik, hogy Danto a művészet emancipációjának feltételét a kisemmiző esztétikai elméletek metafizikai alapját képező platonizmus kritikájában látja. Ennek a kritikának meg kell előznie a művészet felszabadítását – „saját filozófiájával” szemben.

A filozófus: Márpedig Nietzsche volt az első, aki összekapcsolta egymással ezt a két dolgot *A tragédia születésében*. Emlékszel, hogy mit mond Nietzsche? Az mondja, hogy teoretikus ember kultúrájának alapját jelentő szókratizmus kritikája nélkül elképzelhetetlen a tragikus mítosz újjászületése a modernitásban. Más szóval: az esztétikai szókratizmus destrukciója nélkül nem lehet olyan művészetet létrehozni, „amelyben a *hazugság* szentesíti önmagát, amelyben a *megtévesztés akarása* a jó lelkiismeretet tudhatja maga mellett”. Csak azért hangsú-

lyozom ezt, mert szeretném felhívni a figyelmedet arra, hogy amikor Danto kíváncsnak tartja a művészet felszabadítását a platonizmus uralma alól, akkor ugyanúgy gondolkodik, mint Nietzsche.

A költő: Danto tehát Nietzsche *tanítványa* ebben a kérdésben.

A filozófus: Így van. Pontosan erre akartam rámutatni.

A költő: Rendben. Most viszont engedd meg, hogy én is rámutassak valamire.

A filozófus: Parancsolj.

A költő: Azt mondd, hogy Nietzsche olyan *filozófus* volt, aki sokat tett a művészet emancipációjáért. És aki éppen ezért valószínűleg a költészet lényegével kapcsolatban is elfogulatlan álláspontot képviselt. Olyan álláspontot, amitől egy Szókratész idegenkedett volna.

A filozófus: Egy Szókratész igen. Egy *zenélő* Szókratész azonban nem.

A költő: Épp erről van szó. Filozófus vagy – ezért a filozófus Nietzsche-ről beszéltél. Én azonban költő vagyok – ezért most a *másik* Nietzsche-ről akarok beszélni. A *költő* Nietzsche-ről, aki – én legalábbis így gondolom – szintén sokat tett a művészet kisemmizésével vádolható platonizmus kritikájáért.

A filozófus: Gondolom, valamelyik Nietzsche vers értelmezéséből vontad le ezt a következtetést.

A költő: Úgy van.

A filozófus: És melyik versről van szó?

A költő: Az a címe, hogy *A magányos*.

A filozófus: Olvastam, de nem emlékszem rá szó szerint. Azt viszont tudom, hogy *A vidám tudományban* található. Egy versciklus része, amely a *Tréfa, fondorlat és bosszú – Előjáték német versekben* címet kapta Nietzsche-től.

A költő: *A magányos* a 33. darabja ennek a versciklusnak. Ha kíváncsi vagy rá, felidézem a vers műfordítását.

A filozófus: Hát hogy ne lennék kíváncsi rá. Mondd!

A költő: Rendben. Nietzsche költeménye tehát a következőképpen szól:

*Én gyűlölök követni, és vezetni.
Az úr, s a szolga egyként megvetendő!
Csak az rettent, ki retteg önmagától:
És így lehet csak másokat vezetni.
Elég nyűg nekem önmagam vezetni!
Miként a tenger és a sűrű erdő
Állata, én is úgy vagyok: tekerdő;
Kies vadonban fogva tart az álom,
Amíg magam távolról hazavárom:
Így kell magam magamhoz elvezetni.*

A filozófus: Azt mondtad az előbb, hogy a platonizmus nietzschei kritikájaként interpretálható ez a vers. Kíváncsi vagyok, hogy jutottál erre a következte-

tésre? Nekem sok minden eszembe jut erről a költeményről – de Platón nem. Különb is, túl enigmatikus számomra ez a szöveg.

A költő: Túl enigmatikus? Akkor csak gondolj az *Elöljáró beszédre*, ami az *Emberi – túlságosan is emberiben* olvasható.

A filozófus: De hát hogy kerül ide az *Elöljáró beszéd*?

A költő: Induljunk ki abból, hogy a költemény egy olyan individuum vallo-mása, akit mindenekelőtt az jellemez, hogy nincsenek társai, és aki éppen ezért nagyon magányosnak gondolja magát. Most pedig gondolj az *Elöljáró beszédre*, ahol Nietzsche szintén a magányról beszél – mégpedig a saját, személyes magányáról. Egy olyan ember magányáról van itt szó, aki „isten ellenségeként és megidézőjeként” „mélységes gyanakvással” szemléli a világot, aki tudja, hogy mit jelent megtapasztalni „a magány hidegét és szorongását” – a „tekintet különbözőségének vállalójaként”.

A filozófus: Mondjuk ki nyíltan: itt egy *szabad szellem* magányáról van szó.

A költő: De egy olyan szabad szellem magányáról, aki társakra vágyik – hozzá hasonló szabad szellemek társaságára. Mivel azonban efféle társakat nem lát maga körül, kénytelen „feltalálni” őket: „...azt is meg kell érteni – írja Nietzsche az *Elöljáró beszéd*ben –, miért kényszerítettem önmagam arra, hogy művi módon teremtsen meg, mintegy a »helyükre hamisítva«, »megköltve« mindazon dolgokat..., amelyekre *szükségem volt*, de nem találtam őket”. Zárójelben pedig megjegyzi: „mi más tettek a költők valaha is, mi másért van a művészet a világon?” Ez a mondat egy fontos dologra hívja fel a figyelmet. Arra tudniillik, hogyan csap át a filozófia *művészetbe*, a művészet pedig *filozófiába* Nietzsche gondolkodásában. Erre utal, hogy a szabad szellem filozófiai fogalmának kidolgozásáért a *költő* Nietzsche vállalja magára a felelősséget. A költő Nietzsche – a *filozófus* Nietzsche helyett.

A filozófus: Én úgy látom, hogy *A magányosban* arra tesz kísérletet Nietzsche, hogy meghatározza: miért keresi a magányt egy filozófus? Pontosabban: egy olyan – talán nem is létező – szabad szellem, akivé minden filozófusnak válnia kellene?

A költő: Röviden válaszolok: ez a magány azzal a megvetéssel van összefüggésben, amelyet a szabad szellem azok iránt érez, akiket Nietzsche „követőknek” (*Folgen*) és „vezetőknek” (*Führen*) nevez a költeményben. Ha pedig azt kérdezed, hogy mi ennek a megvetésnek az oka, akkor azt mondom, hogy a *szabadság* hiánya. Hiszen az „urat” és a „szolgát” egyaránt a másik – az „urat” a „szolga”, a „szolgát” pedig az „úr” – határozza meg. Más szóval: csak akkor vannak „urak”, ha vannak „szolgák” is, és fordítva. Aki „követ”, mindig valaki más „követ”, aki pedig „vezet”, mindig mások „vezetője”. Úrnak és szolgának lenni sohasem magányos dolog. Hiszen az, aki vezet és az, aki engedi, hogy vezessék: *hozzá van kötve a másikhoz*. Az „úr” és a „szolga” léte mindig a másik létén múlik: a másik hiányától való „rettegés” érzése fűzi egymáshoz őket. Egyikük sem „retteg” önmagától, mert egyikük sem ismeri – „követi” – önmagát. Nietzsche „kötött szellemnek” nevezi az ilyen embert; az „úr” és a „szolga” egyaránt „kötött szellemek”, mert nem ismerik az önmeghatározás szabadságát

és az ilyen szabadsággal járó „rettegés” érzését. Egy szabad szellem azonban ismeri ezt az érzést. Őt ez a tapasztalat „köti”. De nem egy másik emberhez, hanem mindig és kizárólag csak – *önmagához*. Saját szabadságának érzéséhez és tudatához. A szabad szellem önmaga „vezetője” és „követője” – *egy személyben*. Egy szabad szellem önmagára és csak önmagára figyel – és innen ered a magánya is.

A filozófus: Ez az önmagára irányuló figyelem azonban nem az *egoizmus* szimptomája. Hiszen Nietzsche azt mondja, hogy a szabad szellem azért van tekintettel önmagára és csak önmagára, hogy mások *vezetője* lehessen. Én úgy gondolom, hogy mivel a szabad szellem tudja, hogy az „úr” csak egy kötött szellem – talán még a szolgánál is kötöttebb szellem –, nem akar „úr” lenni mások vezetőjeként. Egy szabad szellem – ha lehetséges ilyen egyáltalán, és úgy tűnik, Nietzsche szerint lehetséges – „szabad” vezetője akar lenni az embereknek. Ki akarja őket *szabadítani* az úr-lét és a szolga-lét kötöttségéből.

A költő: Pontosan ide akartam eljutni.

A filozófus: Mire célzol?

A költő: Természetesen Platónra. Pontosabban Platón *barlanghasonlatára*. Úgy gondolom, hogy a barlanghasonlat problémája lebegett Nietzsche szeme előtt, amikor megfogalmazta *A magányos* című költeményét.

A filozófus: Jó lenne, ha ezt kifejtenéd.

A költő: Arról van szó, hogy Platón meghatározza az *Állam* hetedik könyvében – a barlanghasonlat értelmezése során –, hogy mi a szerepe, sőt *erkölcsi kötelessége* a filozófusnak egy ideális társadalomban, ahol mindennél többre becsülik és értékelik az igazságot, az igazság szemléletének képességét.

A filozófus: Platón azt mondja, hogy a filozófusnak a „megfordítás művésze” és ezzel mások vezetőjévé, sőt „nevelőjévé” kell válnia. „A nevelés, mondja Platón, tehát éppen ennek: a »megfordításnak« a művészete: hogy miképp fog a lélek legkönnyebben és legeredményesebben más irányba fordulni...” Bár a barlangból a napfényre és a napfényről a barlangba való átmenet egyaránt „látási zavarokat” okozhat, a filozófusnak az a kötelessége, hogy másoknak is megmutassa a „bilincsektől való felszabadulás”, az „értelmetlenségből való meggyógyulás” útját. Azt az utat tehát, amely az ideák világába vezet.

A költő: Így van. Platón szerint a filozófus: vezető. Kiszolgáltatott barlanglakók vezetője, akik semmit sem tudnak az igazságról, mert „gyermekkoruktól fogva lábukon és nyakukon meg vannak kötözve, úgyhogy egy helyben kell maradniuk s csak előrenézhetnek” – de erről más összefüggésben már beszélünk. A lényeg az, hogy a filozófus nem nyugodhat bele ebbe a helyzetbe; nem fogadhatja el Platón szerint, hogy vannak olyan emberek, akik nem ismerik „a látás által megismert világ” határain túl megismerhető másik világot – az ideák világát. Pedig az, aki egyszer már eljutott idáig, mint Platón mondja, „tovább már nem hajlandó az emberi dolgokat cselekedni” – vagyis a megkötözött barlanglakók nyomorúságos életét élni. Éppen ellenkezőleg: az ilyen ember „lelke állandóan arra törekszik, hogy ott fent élhessen.” És mégis: ennek ellenére a filozófusnak vissza kell térnie a barlangba, vissza kell térnie a „megkötözött

emberek” közé. Más szóval: annak, aki tudja az igazságot, kötelességei vannak, *felelőssége* van. Az ilyen *nem játszhat* mások szabadságával, mások nem-tudásával. Akkor sem, ha ezek a mások kinevetik vagy megvetik őt. Akkor sem, ha egyenesen az életére törnek.

A filozófus: Annyit elismerek, hogy Nietzsche versét talán a platonizmus lényegéről való filozófia gondolkodás ihlette. De nem látom be, hogy miért lenne itt szó a platonizmus *kritikájáról*. Hiszen Nietzsche ugyanazt mondja, mint Plátón. Azt mondja, hogy a filozófusnak vezetővé kell válnia – meg kell tanulnia, hogy mit jelent másokat „vezetni”.

A költő: Éppen ellenkezőleg. Én úgy látom, hogy Nietzsche azt mondja, hogy a filozófusnak *le kell mondania* erről a vezető szerepről. Azt mondja, hogy a filozófusnak nem kötelessége mások számára megmutatni az igazságot, mert ez a nihilizmus útja, az aszketikus papok útja. Ez az út *terrorhoz* vezet. Ahhoz, hogy a filozófus végül azt gondolja: annak, aki tudja, hogy mi az igazság, jogai is vannak; például joga van másokat is meggyőzni az igazáról. Sőt ahhoz is joga van, hogy ha ezek a mások ellenállnak, akkor rájuk kényszerítse az igazságát, hiszen ezek a mások „megkötözött” lények, akik nem is sejtik, hogy milyen boldogságban lesz részük, ha engedelmeskednek. Ezért kényszeríteni őket – morális kötelesség. Én úgy látom, hogy *Plátón filozófusai nagyon hasonlítanak Nietzsche aszketikus papjaira*. Valamennyien az igazság megszállottjai és legyőzhetetlen bajnokai. Akkor is legyőzhetetlenek, ha éppen meggyilkolják őket, mert akkor meg mártírként lépnek elénk. Szeretném hangsúlyozni, hogy már Plátónnál is megjelenik az gondolat, hogy igazságért a legsúlyosabb áldozatot is érdemes vállalni.

A filozófus: Ha Plátón filozófusai Nietzsche aszketikus papjaira hasonlítanak, akkor az aszketikus papok pedig az olyan totalitárius vezetőkre, mint Sztálin vagy Hitler. Plátón filozófusai még eltűrik, hogy a barlanglakók kinevessék, megvessék vagy akár meg is öljék őket, Nietzsche aszketikus papjai már nem. Ők inkább saját maguk ellen fordítják a barlanglakókat, „bensőségesítik” őket. A totalitárius államok vezetői – nos, az ő módszereiket ismerjük.

A költő: Nietzsche magányos – követni és vezetni egyaránt képtelen – „szabad szelleme” egy másik alternatívát képvisel. Egy „szabad szellem” ugyanis – Plátón filozófusaival ellentétben – azt gondolja: jobb, ha mindenkire rábízunk a döntést: ki akar-e lépni a barlangból. Hiszen lehetséges, hogy a barlang valójában nem is létezik. De még ha létezik is, talán érdemes inkább azt választani. Talán jobb egy barlangban élni, mint az igazság börtönében. Ne feledd, hogy Plátón utópiája valójában *negatív* utópia. Egy premodern *totalitárius állam* negatív utópiája, ahol a filozófusok állnak a társadalmi hierarchia csúcsán, hiszen ők ismerik a barlangból kivezető utat, következésképpen: ők döntenek el, hogy kinek van joga ezen végigmenni. Márpedig nem mindenkinek van joga ehhez. Csak azoknak, akikkel Szókratész szóba áll.

A filozófus: Ebből a szempontból Zarathustra, akinek *nincsenek tanítványai*, Szókratész ellenképe Nietzsche filozófiájában. Pontosabban: Zarathustra olyan, mint a *zenélő* Szókratész. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy ha Szókratész zenélt

volna, akkor talán olyan filozófus válhatott volna belőle, mint Zarathustra, akit nem lehet elképzelni az igazság mártírjának vagy totalitárius letéteményesének szerepében. Szókratésztől viszont nem álltak távol ezek a szerepek. Hiszen az elsőt el is játszotta élete végén.

A költő: Nem tudom, hogy mivel zárhatnánk le ezt a beszélgetést.

A filozófus: Azzal, amit most már nem tudunk megbeszélni.

A költő: Mi lenne az?

A filozófus: Hogy különbség van az igazság *tudománya* és az igazság *költésze* között. Olyan különbség, amelynek a léte nem került el Nietzsche figyelmét. De ez már egy másik beszélgetés témája kell hogy legyen.

Homéroszi problémák

Előadásom címe talán túl általánosnak tűnik, hiszen az európai irodalom atyjának eposzait több évszázada tengernyi szerző, tengernyi mű elemzi és értelmezi, és ezek húsz percben történő bemutatása nyilvánvalóan teljesen meddő és képtelen vállalkozás lenne.

De természetesen nem is ez a szándékom, ugyanis előadásom címe tulajdonképpen egy kölcsönvett cím, eredetileg egy – valószínűleg a Kr.u. 1. században keletkezett¹ görög nyelvű értekezés címe. A *Homérika problémata*² c. mű szerzőjét Hérakleitosz, vagy megkülönböztetve az epheszosi homályos bölcstől Hérakleitosz Grammatikosz néven szokás emlegetni.

A szerzőről nevén kívül nem is igen tudunk mást, sőt a kézirati hagyomány egy részében és ehhez kapcsolódva az egyes korai kiadásokban is, Heraclides Ponticusként szerepel.³ Az első nyomtatott kiadás a 16. században jelent meg Velencében⁴, amelyet még további kettő követett ugyanabban az évszázadban⁵, ami jelzi a mű iránti érdeklődést. A következő századokra egy-egy kiadás esik⁶. A ma használatos kiadások közül a korábbi a Bonni Filológiai Társaság munkájának eredménye⁷, míg az – ez idáig – utolsó kiadást F. Buffière készítette 1962-ben⁸.

A mű szerzőjének szándéka, hogy Homérosz költeményeit megvédje azoktól a támadásoktól, amelyek istentelennek és ezért károsnak tartják. A védelmezésnek azonban igen radikális módját választja, hiszen határozott támadást indít a bírálók, különösképpen Platón és Epikurosz ellen. Azt igyekszik ugyanis bizonyítani, hogy a támadók rendkívül erkölcstelen módon jártak el, mert bár elítélőleg nyilatkoznak Homéroszról, tanításaik számos elemét éppen az ő költeményeiből merítik. Ezt a célt pedig az eposzok allegorikus olvasatán keresztül

¹ A datáláshoz lásd Oelmann 1910, 25. o., Reinhardt RE sv. Herakleitos, valamint Buffière 1989, 9. o.

² A mű teljes görög címe *Homérika problémata eis ha peri theón Homérosz éllégorészen*, legalábbis ebben a formában szerepel a legrégebbi, 13. századi kéziratban ([M] Mediolanensis Ambrosianus B-99-sup.), de a kéziratok nem egységesek e kérdésben (sem). A cím kérdéséhez lásd Oelmann 1910, 36. o. és Buffière 1989, vii. skk.

³ Buffière 1989, viii. és xliii. skk., Reinhardt RE sv. Herakleitos.

⁴ Velence, 1505, ed. Aldina

⁵ Bazel, 1544, ed. C. Gesner; Genf, 1568, ed. Mazière (mindkettő Gesner latin fordításával együtt).

⁶ Amszterdam, 1688, ed. T. Gale (in. T. Gale, *Opuscula mythologica physica et ethica*, 1688. 405–489. o.); Göttingen, 1782, ed. Show; Leyden, 1851, ed. E. Mehler.

⁷ *Heracliti Quaestiones homericae*, Leipzig, 1910, ed. Societatis Philologiae Bonensis Sodales.

⁸ *Héraclite, Allégories d'Homère*, 1989² (1961¹) ed. F. Buffière.

próbálja megvalósítani, bizonyítani igyekezvén, hogy az ily módon értelmezett Homéroszról kiderül, nemcsak a már említett filozófusok tanai, hanem általában a filozófiai tanítások jelentős része tőle ered, legyen szó természetbölcseletről, etikáról vagy épp lélektanról.

Ha csak az említés szintjén is, de érdemes felsorolni, Hérakleitosz mely filozófusok, milyen tanításait tekinti homéroszi eredetűnek, hiszen ezek a tanok határozottan körvonalazzák a szerző saját filozófiai elképzeléseit is. Utalás történik a szférák harmóniájának püthagóreus-platónikus elméletére (12), Thalész és Anaxagorasz⁹ arkhéira, az empedoklészi és a peripatetikus elemtanra (21–25, 36 és 40–41), Platón lélektanára (17–20) és a sztoikus filozófia több elemére.

A mű bevezetése jelöli ki védelem, illetve támadás irányát (1–4), valamint Arkhilokhosz-, Alkaiosz- és Anakreón¹⁰ idézetekkel illusztrálva magyarázza az allegória fogalmát(5).

Ezután az énekek sorrendjében haladva előbb az Iliász (6–59), majd az Odüsszeia (60–75) istenekről szóló történeteit értelmezi újra „sztoikus recept szerint”¹¹. Szerinte Homérosz a természetfilozófia megalapozója, kezdeményezője (22,2) és „az ég és az istenek nagy misztériumaiba beavató pap, aki megnyitja az ég felé az emberi lélek számára a járhatatlan és elzárt ösvényeket”(76,1)

A művet a Platónnal (76–78) és az Epikurosszal folytatott polémia konklúziói zárják¹².

A mű egy több évszázados értelmezési tradíció érdekes láncszeme. A homéroszi eposzok allegorikus értelmezései a Kr.e. 6. században jelennek meg, párhuzamosan az alapjukat képező mítoszok racionális kiigazításaival, valamint egyes filozófusok, mindenekelőtt Xenophanész radikális kritikájával. Az első név szerint is ismert szerző, aki ezen értelmezési mód egyik kezdeményezője volt a rhégioni Theagenész. Magyarázata szerint az Iliász XX. énekében a halhatatlanok istenvoltukhoz méltatlan csatározása valójában a természet elemeinek küzdelméről szól.

„Mert hiszen a száraz a nedvessel, a meleg a hideggel és a könnyű a nehézzel harcol. Továbbá a víznek megvan az ereje, hogy kioltsa a tüzet, a tűz pedig kiszárítja a vizet. Ehhez hasonlóan egy ellentét az alapja az összes elemnek, amely a mindenséget alkotja, és ezekre sorjában pusztulás vár egyszer; az egész azonban örökre megmarad. Homérosz pedig csatákat mond el, a tüzet Apollónnak,

⁹ Anaxagorasz kapcsán megemlítendő a szerző egy furcsa tévedése. Ugyanis az általa anaxagorasziként emlegetett tanítás valójában Xenophanészé, akinek nevét a mű nem említi. Ez pedig természetesen azért érdekes, mert Homérosz eposzainak filozófus bírálói közül időben valószínűleg őt illeti az elsőség, és radikalitásában sem marad el Platón vagy az epikureusok mögött.

¹⁰ Arkhilokhosz, fr. 54; Alkaiosz, fr. 18 és 19; Anakreón, fr. 75.4. ed. Bergk.

¹¹ Reinhardt RE sv. Herakleitos.

¹² A kéziratok egy része és a korai kiadások a 72. caputnál véget érnek, Mehler kiadása az első, amelyik a teljes művet tartalmazza. Buffière 1989, xliii. skk.

Héliosznak vagy Héphaisztosznak nevezve, a vizet Poszeidónnak vagy Szkamandrosznak, a holdat Artemisznek, a levegőt Hérának, és így tovább.”¹³

Vagyis az eposz eredeti teológiai kontextusát teljesen mellőzve, egy preszokratikus jellegű természetfilozófiai szöveggént értelmezi a mű e részletét.

Diogenész Laertiosz¹⁴ Favorinusra hivatkozva állítja azt, hogy Anaxagorasz volt az első, aki Homérosz műveiben mindenféle rejtett értelmet (hüponoia) fedezett fel, és úgy vélte, a homéroszi költemények az erényről és az igazságról szólnak, vagyis etikai allegóriák. Anaxagorasz követői szerint a költői szövegekben megjelenő Zeusz tulajdonképpen a nousz, Athéné pedig a techné kifejezése¹⁵.

Diogenész Laertiosz a továbbiakban azt is közli¹⁶, hogy Anaxagorasz tanítványa, a lampszakoszi Métrodórosz lenne az első, aki természeti dolgok leírásaként értelmezi az eposzokat, az Iliász hőseit a világegyetem részeivel azonosította. Agamemnón képviselte az aithért, Akhilleusz a Napot, Hektór a Holdat, Héléne szépsége miatt a Földet, aki Parisz (a levegő) karjaiban pihen. Ezen olvasat szerint tehát az Iliász kozmológiai szöveg.

Métrodórosz az istenek közösségét egy emberi organizmus leírásaként értelmezte, ahol az epe Apollón, a máj Déméter, a lép Dionüszosz stb¹⁷.

A lampszakoszi Métrodórosz és a Platón által is említett¹⁸ Sztészimbrotosz lesznek az 5. századi allegorikus magyarázatok megalapozói és ismert képviselői.

Az allegorikus interpretációval egy olyan értelmezési eszközt hoztak létre, amely szinte bármilyen szöveg olvasására alkalmas, és lehetővé teszi a szövegek tulajdonképpen tetszőleges értelmezését, amivel a hellénizmus idején egyre fokozódó mértékben élnek.

Az allegorikus értelmezés a hellénizmus idején teljesen elterjedt interpretációs módszerré lesz, amelynek célja egyre inkább a görög kulturális tradíció különböző területeinek, a filozófiának, a retorikának, a költészetnek, a mitikus tanoknak és a teológiai elméleteknek összekapcsolása, ötvözése. Az allegorikus interpretációk tehát amellet, hogy a múlt kanonikus szövegei és a jelen közötti távolságot eltüntetni igyekeznek – ahogy azt már az idézett Theagenész és Métrodórosz is tették, amikor módszerükkel korszerű, aktuális olvasatát adták a homéroszi eposzoknak – megszüntetni törekednek egyrészt bizonyos filozófiai iskolák tanai közötti különbséget, másrészt a különböző kulturális műfajok közötti távolságot, hogy végső értelmükben összhangot teremtsenek közöttük.

¹³ DK 8, 72, 2.

¹⁴ DL II. 3, 43–45.

¹⁵ DK 61, 48, 6.

¹⁶ DL II. 3, 45–48.

¹⁷ DK 61, 48, 4.

¹⁸ Platón, Ión 530d

Nézzünk egy konkrét példát Hérakleitosz eljárás módjára¹⁹! Ennek kiindulópontja az Iliász I. énekének az a jelenete, amikor a görögök gyűlésén Athéné hirtelen megjelenésével megakadályozza, hogy a már kardot rántó Akhilleusz megölje Agamemnónt²⁰. Az istenek nem ekkor avatkoznak be először az események menetébe, hiszen Khrüszész kérésére Apollón már megkezdte a görögök pusztítását²¹, és a gyűlés is, ahol Athéné megjelenik, Héra sugallatára ül össze. Csakhogy mindhárom isteni beavatkozás teljesen más jellegű. Apollón csak jóval a papját ért sérelmek után és csak annak határozott kérésére bocsátja gyilkos nyilait a görög táborra. Héra beavatkozását, ami egy álombéli sugallat formájában jut Akhilleuszhoz, a görögök pusztulása felett érzett szánalom váltja ki, és nem is hoz azonnali eredményt. Athéné fellépése viszont villámgyors, és cselekedete azonnal kiváltja a kívánt hatást. Ezek a sajátosságok és nem utolsósorban Athéné személye és neve, valamint a hozzá kapcsolódó egyéb mítoszok, mint pl. születésének ismert története, kapnak az értelmezésben kulcsszerepet.

A jelenet ugyanis Hérakleitosz szerint mély filozófiai tudásról árulkodik, amely még Platón is meggyőzte, hiszen innen és általában Homérosztól veszi a lélekről szóló tanításait. Éppen ezért nagy fokú hálátlanságról árulkodnak az Állam Homéroszra vonatkozó megjegyzései²². Ezek után bemutatja a lélekreszekről és ezek lokalizációjáról szóló platóni tanokat.

Nézzük meg tehát röviden Platónnak e kérdéskörben kifejtett gondolatait, melyeknek szempontunkból legfontosabb tézisei – mint ismeretes – a Timaiosban találhatók²³.

A lélek két, egymástól alapvetően eltérő részből áll. Az egyik rész halhatatlan, a másik pedig halandó. Ez utóbbi állapotai a gyönyör, a fájdalom, a vakmerőség, a félelem, a harag (thümosz), a remény, összevegyítve értelem nélküli érzékeléssel és szerelmi vágygal. Az embert megformáló istenek attól félve, hogy ezek az állapotok a szükségesnél jobban bemocskolják a halhatatlan részt, azt a test más részébe telepítik. A halandó részt a törzsben helyezik el, és a nyakkal választják el a halhatatlantól. A halandó részt is kettéválasztják: a mellkast a rekeszizommal elkülönítve a férfias, bátor, a győzelemre vágyó részt a felső részben helyezik el, hogy az értelemmel együtt féken tartsa a vágyakat. Itt helyezik el a szívet is, a vér forrását, hogy, a vér az értelem szavát eljutassa oda, ahová kell

A rekeszizom és a köldök közötti részben, a máj körül kerül elhelyezésre a léleknek logosszal és phronészisszel nem rendelkező része, ami mindazonáltal rendelkezik egy fontos sajátossággal, nevezetesen a jóslás képességével. A három lélekrész és a testben elfoglalt helyük tehát a következő: a gondolkodó lélekrész a fejben, az indulatos a mellkas rekeszizom feletti részében van, ahol a

¹⁹ 17–20. cap.

²⁰ Homérosz, Iliász I. 194–200.

²¹ Apollón és a dögvész allegorikus értelmezését találjuk egyébként a 6–16. caputban

²² Platón, Politeia 377e skk. és 607 skk.

²³ Platón, Timaios 69c skk.

szív is, a vágyakozó pedig a köldök és a rekeszizom között, ahová a máj is került.

Hérakleitosz szó szerint idézi a Timaios²⁴ és a Phaidrosz²⁵ kocsi-hasonlatának egyes részeit. Majd ezután kísérli meg részletekbe menően bebizonyítani, hogy mindezek a tanok már Homérosz eposzaiban megtalálhatók.

Először az Odüsszeia XX. énekének sorait idézi²⁶, ahol Odüsszeusz megszólítja saját szívét, hogy csillapítsa indulatait. Nagyban Hérakleitosz kezére játszik ez esetben az a tény, hogy ugyanezt a helyet idézi Platón is, a lélek értelmes és értelemmel nem bíró részéről szóló tételét illusztrálандó²⁷.

Az indulatok lakhelye tehát – vonja le a következtetését szerzőnk – már Homérosz szerint is a szív.

Ezt követően szintén a Odüsszeiából Titüosz történetét idézi fel, akinek – mivel Zeus kedvese, Létó iránt gyulladt vágyra – a Hádészban büntetésül két keselyű tépi a máját²⁸. És mivel a büntetés hagyományosan azt a szervet sújtja, ami a bűnt elkövette (miként például az apjára kezét emelőnek levágják a kezét), kézen fekvő, hogy a bűn okozója a vágyak lakhelye, vagyis a máj. Vagyis már Homérosz a májba helyezte a vágyakozó lélekrészt.

Azt, hogy az értelem a költő szerint a fejben lakozik, két citátummal is igyekszik bizonyítani. Egyrészt elmondja, hogy Homérosz gyakran az ember megnevezése helyett csak a fejet emlegeti. Az Odüsszeia XI. énekében például a következőképpen beszél Aiaszról: „Mert ezek miatt borítja a föld ezt a fejet...”²⁹, ami e testrész kitüntettségét jelzi és mi más lenne az oka e kitüntetettségnek, mint az, hogy itt lakozik az értelem. Másrészt Nesztor lovának haláláról szólva³⁰ utal arra, hogy a fejtető sérülése azonnali halált hoz. Ami megint csak annak jele, hogy itt lakozik a lélek legnemesebb része.

Tehát mind a lélek részekre tagolása, mind e részek lokalizációja – véli Hérakleitosz – tökéletesen megfelel a platóni elképzeléseknek, vagyis Platón nem tett egyebet, mint a homéroszi eposzok verseiben allegorikus formában megfogalmazott tanokat saját dialógusaiban explicit, prózai alakban fogalmazta újra (18,1).

Hérakleitosz e megalapozás után tér vissza a kiindulásként választott jelenet-hez, mondván, hogy Athéné nem más, mint az értelem egyfajta megnevezése, amire neve, születésének mítosza és jelzői egyaránt utalnak. E kérdésben gazdag és igen régi tradíciót tudhat maga mögött, amire utal pl. Platón Kratüloszának egy helye, ahol Szókratész a következőket mondja: „Valószínűleg a régiek is úgy vélekedtek Athénáról, mint most a Homérosz-magyarázók, mert sokan ezek

²⁴ Platón, Timaios 90a.

²⁵ Platón, Phaidrosz 253d-e.

²⁶ Homérosz, Odüsszeia XX. 17–18.

²⁷ Platón, Politeia 441c.

²⁸ Homérosz, Odüsszeia XI. 576–581.

²⁹ Homérosz, Odüsszeia XI. 549.

³⁰ Homérosz, Iliász VIII. 83. skk.

közül is úgy magyarázzák, hogy a költő szerint Athéné az ész (nousz) és az értelem (dianoia).³¹ Vagy Porphüriosznak a már említett rhégioni Theagenésszel kapcsolatos sorai, miszerint: „(Homérosz) Hasonló módon adja olykor lelkiállapotoknak is az istenek nevét: így belátás (phronészisz) helyet Athénét mond ... A védelmezésnek ez a módja igen régi; a rhégioni Theagenésztől származik, aki elsőként írt Homéroszról...³² De a sztoikusok nemcsak az emberi értelem, hanem a világ értelmének perszonifikációjaként is értelmezték³³ és az aithérrel hozták etimológiai kapcsolatba. A Hérakleitosz által említett etimológia szerint neve az athréna (látnok) szóval áll kapcsolatban³⁴. Szűz jelzője is ehhez a gondolathoz kapcsolódik, mert az értelem mindig tiszta, nincs szenny, ami bemocskolhatná. Zeusz fejéből születettnek is azért tartják, mert e testrész a gondolatok szülőhelye. A jelenet pedig végső soron arról szól – ha helyesen értjük az ott leírtakat –, hogy miként képes az értelem lecsillapítani a legvadabb érzelmeket, a gyilkos indulatokat is.

Egy ilyen típusú értelmezés rengeteg kérdést és nehézséget vet föl. A továbbiakban két problémára utalnék.

Az egyik, hogy a szerzőnek tisztában kellett-e lennie az általa leírtak filozófiai tartalmával?

A másik, hogy megjelenik-e ebben az értelmezésben, hogy itt alapvetően egy műalkotásról van szó, aminek tartalmi igazságain túl esztétikai értékei is lehetnek?

Jelen esetben feltételezhetjük, hogy Hérakleitosz úgy vélte, hogy Homérosz tudatosan szervezte így anyagát, vagyis nem csupán olvasói, hanem szerzői allegóriával van dolgunk. Ugyanakkor nem minden esetben kell ezt gondolnunk. A sztoikus értelmezési hagyomány elképzelhetőnek tartja azt is, hogy bizonyos művek anélkül hordoznak mögöttes, pl. filozófiai tartalmakat, hogy a szerző tisztában lenne ezek jelenlétével. Ez pedig azért lehetséges, mert a civilizációt időnként elpusztító kataklizmák túlélői nagyobb valószínűséggel a peremterületek műveletlen vagy félművelt lakói közül kerülnek ki, akik mondáikban, költeményeikben tulajdonképpen öntudatlanul megőrzik a magas műveltség tudáskincsének egy részét.³⁵ Ennek az elgondolásnak az alapjaival már Platónnál találkozunk, aki a Timaiosban a következőket írja: „Sok és sokféle pusztulása volt már az embereknek és még lesz is; tűztől és víztől a legsúlyosabbak, de ezer okból más enyhébbek is. Mert az, amiről nálatok is beszélnek, hogy egyszer Phaethón, Héliosz fia, atyja kocsiját befogva – minthogy képtelen volt atyja után hajtani – a földön is felperzselt mindent s maga is villámsújtottan pusztult el, meseszerűen hangzik, de igaz benne a Föld körül keringő égítetek pályájukról való eltérése. És földi dolgok nagy időközönként bekövetkező pusztulása a túl

³¹ Platón, Kratülosz 407a skk.

³² DK 8, 72, 2.

³³ Cornutus, De natura deorum 35, 6 és 35, 3, vagy Diogenész Laertiosz Lib. VII. 147.

³⁴ Ugyanehhez az etimológiához lásd Cornutus, De natura deorum 36, 1 skk. és Philodémosz De piet. Col. 16.

³⁵ vö. G. R. Boys-Stones, The Stoics' Two Types of Allegory in Boys-Stones 2003. 177–188. o.

sok tűz miatt. Ilyenkor azok, akik a hegyekben laknak, inkább pusztulnak el, mint a folyam- és tenger mellék lakói... Ha viszont az istenek a Földet vízzel elárasztva tisztítják meg, a hegylakó pásztorok és csordások megmenekülnek, de a ti városotok lakóit a folyamok a tengerbe sodorják... Nálatok és a többi népnél ellenben mindannyiszor ahányszor már el vagytok látva írással és minden egyébbel, amit a városi élet megkövetel, a megszokott időközökben, mint valami betegség, rátok zúdul az égi özön, és az írástudatlanokat és műveletleneket hagyja meg közületek, úgy hogy újból ifjúvá lesztek, nem tudva semmit ..., hogy mi történt a régi időkben. ...mert az életben maradottak sok nemzedéken át úgy hunytak el, hogy nem tudtak írásban megszólalni.”³⁶

A második kérdésre visszatérve, úgy tűnik hogy azok a szempontok, amit ma esztétikainak neveznénk nem igazán bukkannak fel a fenti megközelítésben. Homérosz műveit inkább tankölteményként kezelik, amelyben a didaktikai szempontok a meghatározók, minden egyéb másodlagos. Általában is igaz, hogy a Homérika problémata feltételezett keletkezésének idején, a Kr.u. 1. század környékén a művészet és a műalkotás létének igazolása, pedagógiai jelentőségének hangsúlyozása révén valósul meg³⁷. Tulajdonképpen már maga a sztoikus allegorézis is ebből a felfogásból jött létre. Ha megnézünk néhány állásfoglalást e kérdésben, akkor állításunk könnyen igazolható, hiszen még a költő Horatius is kiemeli a hasznosságot a költészet kapcsán, híres *Ars poeticájában*³⁸. Plutarkhosz pedig a következőket írja: „A filozófusnak nem szabad a költeménytől menekülnie, hanem filozófiáját arra kell alkalmaznia és a kellemesben a hasznosat kell keresnie: ez az igazi tudás kezdete.”³⁹ De a híres retorikai kézikönyv az *Institutio oratoria* szerzője Quintilianus véleménye is közel áll a fentiekhez, mikor műve utolsó könyvében azt írja, hogy a szenvedélyek általi elragadtatottságnak is kizárólag az igazságot szabad szolgálnia.

Vagyis a hasznosságból fakad a mű értéke, szépsége, amely hasznosság a kalosz (szép?) kifejezés jelentésébe benne foglaltatott. Ha hasznos, akkor szép is, mint a trágyahordó kosár.⁴⁰

Irodalom:

- Cornutus, L. A., *De natura deorum*, Gottingae, ed. Osann, 1844.
 G. R. Boys-Stones, *The Stoics' Two Types of Allegory*, in Boys-Stones, G. R. (ed.) *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition*, Oxford, 2003. 177–188. o.
 Buffière, F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956.
 Diels, H., *Doxographie graeci*, Berlin, 1879.
 Diels, H. – Kranz, W. (eds.) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1935.
 Grassi, E., *A szépség ókori elmélete*, Pécs, Tanulmány kiadó, 1997.

³⁶ Platón, *Timaios* 22c – 23c.

³⁷ vö. E. Grassi, 1997. 120 skk.

³⁸ Horatius, *De Arte poetica* 333–346

³⁹ Plutarkhosz, *De audiens poetis* 15.

⁴⁰ vö. Xenophón: *Memorabilia* 3, 8, 4–7.

- Heracliti Questiones homericae, Leipzig, ed. Societatis Philologiae Bonensis Sodales, 1910.
- Héraclite, Allégories d'Homère, Paris, ed. F. Buffière 1989² (1961¹).
- Long, A. A., Hellénisztikus filozófia, Budapest, Osiris, 1998.
- Oelmann, F., „Prolegomena”, in Heracliti Questiones homericae, Leipzig, 1910. 5–46. o.
- Reinhardt, K., De Graecorum Theologia capita duo, Berlin, 1905.
- Reinhardt, K., „Herakleitos”, in Pauly-Wissowa Real-Encyclopädia der klassischen Altertumswissenschaft.
- Russel, D., The Rhetoric of the Homeric Problems, in Boys-Stones, G. R. (ed.) Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition, Oxford, 2003. 217–234. o.
- Schmidt, B., De Cornuti Theologie graecae compendio capita duo, Halle 1912.
- Thomson, C. L., Stoic Allegory of Homer. A Critical Analysis of Heraclitus' Homeric Allegories, New Haven, Yale UP, 1973.
- Wehrli, F., Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum, Leipzig, 1928.

Porphüriosz a költő, filozófus és hierophantész

Rövid dolgozatomban egy ókori szövegrészlet háttérével kívánok foglalkozni, és egy olyan elveszett porphürioszi mű tartalmával kapcsolatban fogalmazok meg hipotéziseket, amelyből sem töredék nem maradt reánk, s későbbi antik tudósítás sem szól róla.

Porphüriosz *Plótinosz élete* című, nem sokkal halála előtt, i. sz. 300 körül írt munkájában futó megjegyzéseket tesz Plótinosz iskolai működésére, magatartására és viselkedésére vonatkozóan. Ezek között szerepel több olyan is, amely alkalmat adhat Porphüriosz számára, hogy önmagáról is szólhasson egy keveset. Láthatóan szívesen is él az ilyen lehetőségekkel, s nem győzi hangsúlyozni saját szerepének fontosságát. Talán ez az egyetlen visszatetsző mozzanata ennek az egyébként nagyszerűen megírt biográfiának, amely a későantik életrajzok valószínűs gyöngyszeme. Ugyanakkor ezt a fontoskodást – legyen bármennyire is kellemetlen – el kell fogadnunk, és értékelnünk is kell, hiszen Porphüriosz láthatóan egész munkásságával, vagy legalábbis a Plótinoszhoz való csatlakozása utáni tevékenységével a mestere filozófiája iránti tiszteletét fejezi ki; egyfelől kiadja műveit, megírja életrajzát, másfelől saját bölcséleti ténykedése is mindekelőtt a plótinosi filozófia népszerűsítésének, közérthetővé tételének, alaposabb megvilágításának és egy szolidabb tudományos formában történő kibontásának jegyében fogant. Voltaképpen tehát egy nagyszerű dolog, a szolgáló filozófia vadhajtsa ez az önmutogatás.

A szóban forgó szövegrészlet a következőképp hangzik: „A Platón-ünnepségeken egyszer felolvastam *A szent házasság* című költeményemet, amelyben sok mindent misztikus ihletettséggel, talányosan fejeztem ki, s ekkor valaki kijelentette, hogy 'ez a Porphüriosz megőrült.' Ekkor Plótinosz mindenki füle hallátára ezt mondta: 'Megmutattad, hogy egyszerre vagy költő, filozófus és hierophantész'.”¹

Nézzük meg először a kontextust! A „Platón-ünnepségek” megjelölés Platón születésnapjára tartott szümpozicionokat jelenti, amelyeket a görög naptár szerinti 11. hónapban tartottak.² A Platón-ünnepeken elhangzó beszédek nyilván kötődtek Platón személyéhez, sőt a platóni *Lakomához*, hiszen a szövegrész folyta-

¹ *Plótinosz élete* 15. Horváth Judit és Perczel István fordítása. In Plótinosz: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*, Budapest. Európa, 1986. 368. Porphüriosz korábbi mestere, Longinosz is megünnepelte társaival Platón születésnapját. (J. Bidez: *Vie de Porphyre*. Gent–Lipce 1913, 30–31.)

² Ez nem a mi novemberünknek felel meg, hanem egy későtavaszi dátum. Ficino firenzei Akadémiájában november 7-én ünnepelték Platón születésnapját. Magam is több alkalommal résztvevője voltam a nyolcvanas években Pécsen tartott november 7-i szümpozicionoknak, ahol beszédek hangzottak el, s amelyeknek abban az időben, már a dátum miatt is, volt némi pikantériája.

tásában arról van szó, hogy Diophanész, a szónok a platóni *Lakoma* Alkibiadészének védelmében írt beszédet, melyben azt javasolta, hogy az ifjúnak az erény tanulása kedvéért át kell adnia magát mestere szerelmi vágyainak. Azt is megtudjuk, Plótinoszt megbotránkoztatták e szavak, s cáfolatot íratott Porphürioszal. A *Phaidrosz* című dialógus Lüsziász-beszédére emlékeztető tézis plótinoszi fogadtatása azért is figyelmet érdemel, mert megerősíti azt a benyomásunkat a *Plótinosz élete* olvastán, hogy Plótinosz szégyenlős ember volt.

Egy költeménnyel van tehát dolgunk, amely Plótinosz iskolai körében megtartott, Platón születésnapját ünneplő összejövetelen hangzott el, valószínűleg a platóni *Lakoma* beszédeihez kapcsolódott, mitológiai témáját pedig allegorikus értelemben kellett venni, ami nem sikerült minden jelenlévőnek, Plótinosznak azonban igen, s a tetszését kivívta a költemény.

A Platón-ünnepségeken elhangzó írások tematikáját tehát egyrészt Platón születésnapjával, Platón személyével kell összefüggésbe hoznunk, másrészt a platóni *Szümposzion* tematikájával.³ Első látásra a *hierosz gamosz*, a „szent házasság” nem szerepel a platóni *Szümposzion* tematikájában; költemények helyett itt rövid beszédek hangzanak el, és a hierophantész személye sem bukkan föl. Mégis, ne zárjuk ki emiatt a lehetőséget! Egy lényeges mozzanat mindenképpen ide kapcsolható, a szexualitás kérdésköre, amely egyfelől az Erósz téma kapcsán nyilvánvaló fő tárgya a platóni *Szümposzion*nak, másfelől tematikán kívül is fontos eleme a dialógus végén Alkibiadész által megrajzolt Szókratész-képnek, amennyiben Szókratész szexuális önuralmát ecseteli az ekkor már meglehetősen ittas tanítvány. Ráadásul a *hierosz gamosz* nem feltétlenül „szent házasság”, lehet „szent szexuális aktus” is, s mint ilyen erotikus téma, kifejezetten a *Lakomához* kapcsolható. Továbbá, a Plótinosztól származó, Porphürioszt dicsérő „hierophantész” megjelölés elvileg vonatkozhat az eleusiszi misztérium hierophantészére, beavató papjára, aki rituálisan egybekel a főpapnővel, megismételve Perszephoné és Hádész, illetve Koré és Dionüszosz nászát. Nem zárható ki tehát, hogy Porphüriosz hierophantészként utalást tett misztikus frígyére a főpapnővel, ami esetleg az eleusiszi cselekvésnek (*drómenon*) felel meg, beszédnek (*legomenon*), és a beavatás során felmutatott kellékeknek, a kosárnak, a kígyónak, a műfalloszknak, a maszknak, a learatott kalásznak, vízzel telt edénynek (*deiknűmenon*). A szexuális aspektus oka lehetett annak, hogy a Platón-ünnepség során valaki örültnek nevezte Porphürioszt, illetve „megörült”-nek (*maineszthai*), mégpedig láthatóan nem a platóni *Phaidrosz* üdvös *mania*-ját, örültségét tulajdonítva neki, amely a szókratészi interpretáció szerint, műzsai, beavató, jósdai és filozófusi örület lehet, hanem közönséges örültséget. Végül, a platóni *Lakoma* Diotima beszéde célzást tesz a szerelmi ismeretekre és a „tökéletes szemtől szemben való látás fokozatára.”⁴ Az utóbbi, az *epopteia* az eleusiszi teljes beavatás, amelyet Platón a *Phaidrosz*ban is említ a lélekfogat-mítosz kap-

³ Megjegyzendő, Porphüriosz külön művet írt a *Szümposzion*-beli Erószról, amely szintén nem maradt fenn.

⁴ 210a 1 (*ta telea kai epoptika*). Kerényi Károly felhívja erre a figyelmet. *Die Mysterien von Eleusis*, Zürich, 1962, 60.

csán: az igazi létező, az igazság szemlélete az isteni fogatot követő lélekfogatok számára „boldog látványokba való beavatás, sőt szemtől szemben való látása a tiszta fényben”.⁵ Észre kell ugyanakkor vennünk, hogy ez a *Phaidrosz*-beli lélekfogat téma szoros kapcsolatban áll a lelkek testbeszállásának, azaz az emberi lény születésének, s köztük Platón születésének a kérdésével.

Mielőtt megnéznénk, milyen érvek szólnak amellett, hogy e születéssel hozzuk kapcsolatba Porphüriosz költeményét, nézzünk néhány olyan ellenérvet, amely valószínűtlenné tesz az egy hipotézist, miszerint a platóni *Szümposzion* erotikus tematikája, akár az eleusiszi misztériumok hierophantészéval kapcsolatba hozható átszpiritualizált erotikája lett volna a tárgya e műnek, amely nyomán olyan dicséretet kapott Plótinostól, hogy „egyszerre költő, filozófus és hierophantész.”

Az egyik ilyen mozzanat a már említett szégyenlőssége Plótinoszhoz, amely meglelte mellett további érvek is szólnak.⁶ Porphüriosz mestere aligha üdvözölhette őszinte örömmel egy szexuális aktus allegorikus értelmezését. Nem sok ilyen ismerünk, de például Órigenész utalást tesz Khrüszipposzhoz egy festmény-interpretációjára: „De miért is kell felsorolni a görögök képtelen istentörténeteit, melyek önmagukban és allegorizálva is szégyenletesek. Hiszen a Szoloi-beli Khrüszipposz, aki, mint tartják, számos okos írásával vált díszére a sztoikus filozófiai iskolának, valahol egy szamoszi festmény magyarázatát nyújtja, amely azt ábrázolja, hogy Héra és Zeusz kimondhatatlan dolgokat művelnek. A kiváló filozófus írásában ugyanis azt mondja, hogy az isten értelmi magvait az anyag magába fogadva bírja, hogy elrendeződjön a mindenség. A szamoszi festményen ugyanis Héra az anyag, Zeusz pedig az isten.”⁷ Feltehetőleg az egyébként intellektuális értelemben is kihívóan viselkedő Khrüszipposz merészen ecsetelte a szexuális aktust ábrázoló kép allegorikus jelentését, ám nehéz ebben a szerepben elképzelnünk Plótinosz körében Porphürioszt.

Nem valószínű, hogy eleusiszi hierophantészként számolt be költeményében Porphüriosz misztikus nászáról a főpapnővel. Sőt, arról sem igazán lehet szó, hogy kibővített értelemben, mint értelmező beszélt volna Perszephoné és Hádész, illetve Koré és Dionüszosz nászáról. Ennek kézenfekvő oka az, hogy a beavatási szertartással kapcsolatos dolgok kifecsegése tilosnak számított, amit aligha szeggett meg Porphüriosz. A már említett *deiknümenák*, azaz felmutatott tárgyak köre sem egyértelmű, ráadásul felmutatásuk nem is a hierophantész tiszte, mert a beavatás alacsonyabb fokozatához kapcsolható közülük több is.

A konkrét eleusiszi misztérium szöveggörnyezete ellen szól az is, hogy itt a tisztító szertartások során állatáldozatokra is sor került. Porphüriosz viszont ve-

⁵ *Phaidrosz* 250c 2–4. (*müümenoi te kai epopteuontesz an augé kathara*), utalás a *müesziszre* (alsóbb beavatás) és az *epopteíára* (tökéletes beavatás). Vö. Kerényi uo.

⁶ Órigenésznek egy összejegyzetben való jelenlététől elvörösödik, s elhagyja előadói bátorsága (*Plótinosz élete* 14), sőt, Porphüriosz első s legfontosabb közlendője az, hogy „mintha csak szégyellte volna, hogy testben lakik” (*Plótinosz élete* 1).

⁷ *Contra Celsum* IV, 48.

getáriánus volt, hosszú művet írt az állati hús evése ellen.⁸ Egyáltalában véve, bár Porphüriosz tiszteli az eleusiszi misztériumokat, láthatóan aspirációi magasabb szintre törnek. Az eleusiszi misztériumok halhatatlanságot és boldogságot ígérnek a beavatottnak. Mégis, filozófusunk számára csupán részleges isteni kultusz ez, amely elmarad a mindenekfölötti Isten tiszteletétől, s inkább a tömegnek való. Az előbbiről beszél Porphüriosz a *De abstinentia* 2. könyvében; „A mindenekfölötti Istennek – amint egy bölcs férfiú mondta – semmilyen érzékelhető dolgot sem ajánlunk, sem áldozatot, sem megszólítást. Semmi anyagi sincs ugyanis az anyagtalanban, különben tisztátalan lenne. Ezért a hangos beszéd sem illik hozzá, s még a nem hangos sem, hisz ezeket a lélek szenvedélyei szennyezik. Tiszta hallgatással és a reá vonatkozó tiszta gondolatokkal imádjuk.”⁹ A porphürioszi filozófiában a kultusz jelentősége mindig messze elmarad a szellemi önmegváltásától, és alapvetően a laikus tömeg számára való dolog. Nem ismeretes olyan neoplatonista hagyomány, amely az eleusiszi hierophantész és a papnő misztikus egyesüléséből eredeztet boldogságot eredményező tanokat. Márpedig a költeménynek allegorikus módon filozófiai, mégpedig újplatonikus tanokat kellett tartalmaznia, hiszen csak ez indokolhatta Plótinosz dicséretét, hogy Porphüriosz egyszerre költő, filozófus és hierophantész.

A misztérium beavatásnak a *Lakomában* kétségtől megtagadható motívumát nem kell az eleusiszi hierophantészhez kötnünk. Épp azt láttuk, amikor Platón a *Szümposzionban* vagy a *Phaidroszban* e témát érinti, a lélek égi útjára vonatkoztatja. Ez pedig megnyit egy olyan utat az értelmezés számára, ami a hierophantész alakját megőrzi, s mégsem kapcsolja azt az eleusiszi főpap figurájához és a népszerű kultusz cselekményeihez. Olyan hierophantész tehát Porphüriosz, aki a *hierosz gamosz* motívumát tartalmazó mitológiai anyag megformálása révén rejtett módon a boldogság szempontjából lényeges filozófiai tanításra utal.

A *hierosz gamosz* kifejezés, mint költeménycím ezt minden további nélkül megengedi. A már említett szamoszi festményen közöslő Héra és Zeusz *hierosz gamoszt* művel, de a hésziodoszi kozmológiában az első házasságra lépő istenpár, Uranosz és Gaia hasonlóképpen. Sőt, ez az első *hierosz gamosz*. A kozmosz

⁸ *De abstinentia* I–IV.

⁹ *De abstinentia* II, 34, 2. Vö. II, 49, 3: „És ahogy valamely részleges isten papja tapasztalt az istenszobrok létrehozásában, a misztériumok, beavatások, tisztító szertartások és hasonló dolgaiban, úgy a mindenekfölötti Isten papja tapasztalt abban, hogy önmaga szobrát megalkossa, s tisztító szertartásokkal s egyebekkel Istennel érintkezzen.” Összességében Porphüriosz szerint a lélek rendelkezik azzal – az elsősorban intellektuális – képességgel, hogy megváltsa magát, a kultusz, a rítusok az egyszerű tömeg számára elengedhetetlenek. (J. Bidez: *Vie de Porphyre*. Gent–Lipce 1913, 91–92. Adolf Harnack is kiemeli ezt az elitista jelleget „A keresztények ellen” általa kiadott szövegének bevezetésében. A. Harnack: *Porphyrius „Gegen die Christen*. Abhandlungen der kön. Preussischen Akademie der Wissenschaften 1916, 4.) Porphüriosz jól ismerte a görög, káld, perzsa és egyiptomi misztériumokat, filológusként cáfolta az antedatált zóroaszteri írásokat, keresztény aposztataként a zsidó és keresztény írásokat. Bidez kiemeli, hogy a gyakorlatban is alkalmazott mágikus praktikákat és szelleműzést (*Vie de Porphyre*. Gent–Lipce 1913, 15.). Bizonyosnak látszik, hogy Plótinossal való találkozása előtt kevésbé volt kritikus a vallási jelenségekkel kapcsolatban. Ezt mutatja *Az orákulumok filozófiája* című műve.

kialakulásához, illetve az istenek születéséhez vezet, s a Porphüriosz által is nagy becsben tartott orfikus hagyománynak is része. A frígy azon aspektusa, hogy utódot hoz létre, a platóni *Lakoma* egyik fő gondolata. Ahogy Diotima meghatározza Erósz: „szülés a szépségben, test és lélek szerint”¹⁰ Vajon van-e arra adatunk, hogy Uranosz és Gaia *hierosz gamosza* Platón születésnapjával kapcsolatba hozható? Úgy vélem, van ilyen. Porphüriosz egyetlen reánk maradt allegorikus értelmezése, a homéroszi szöveget elemző *A nimfák barlangja az Odüsszeiában* tartalmaz ilyen részt: „Ez történik Kronosszal: Zeus megköti, majd levágja a nemi szervét, mint amaz Uranoszt. A teológus ugyanis itt arra utal, hogy az istenségeket a gyönyör tartja rabságban, a keletkezés világába kerülnek, és széthintik erőiket, miután feloldódtak a gyönyörben. Így fosztotta meg nemi szervétől Kronosz Uranoszt, aki a szeretkezés iránti vágytól hajtva Gaiához szállt alá. A teológusok számára a méz íze, amitől Kronosz elcsábult, és ennek következtében meg lett fosztva nemi szervétől, a szeretkezésből eredő gyönyört jelenti. Kronosz – és szférája – ugyanis az első azok közül, amelyek az Uranossal szemben haladnak. Az erők pedig az égbolttól és a bolygóktól alászállnak. Kronosz azokat fogadja be, amelyek az égbolttól jönnek, Zeus pedig azokat, amelyek Kronosztól származnak.”¹¹ Porphüriosz itt „teológusok”-on Orpheuszt érti, és mindenekelőtt a méhek és a méz allegorikus jelentését keresi. Erre koncentrálni, ami talán nem biztos, hogy elnyerte volna Plótinosz tetszését, hiszen a magömlést, illetve az azt követő elpetyhüdést azonosítja a kasztrációval, a méz ízét pedig az e folyamat során föllépő gyönyörérzettel. Ráadásul az isteneknek a keletkezés világába való belépését ez a leírás kissé pesszimiztikusan kezeli, ami a *Szümposzion* műfaji adottságaként tekinthető emelkedettebb és optimistább jellegével nincs igazán összhangban. Lehetséges azonban, s a platonista hagyományban létezik is a lélek leszállásának egy másik, azt nem bukás-ként szemlélő pesszimista verziója. Ez nem a szubjektív hibát, tévedést, gyönyörvágyat teszi meg oknak, hanem az objektív világrendet, mint természetes adottságot. E két leírás egyeztetése meg is történik a mesternél, Plótinosznál, a IV. 8. számú értekezésben.¹² Ennek alapján a fentebbi porphürioszi interpretációnak egy kevésbé a gyönyör fogalmát előtérbe állító, univerzalisztikus és optimista változata a következő lehet: Uranosz és Gaia kezdetben egyek voltak.¹³

¹⁰ 206b.

¹¹ *A nimfák barlangjáról* 16. Lautner Péter fordítása. In *Pogány teológia I.* Szerk.: Buzási Gábor és Lautner Péter, Budapest, Kairosz Kiadó, 2004, 17.

¹² „Nem mond tehát ellent egymásnak az a gondolat, hogy az Isten mint magvakat elveti őket [a lelkeket – S.R.] a keletkezésbe, valamint, hogy a mindenség teljessége kedvéért szálltak alá, azután az ítélet és a barlang, a szükségszerűség és szabad elhatározás – hiszen a szükségszerűség magába foglalja a szabad elhatározást...” IV, 8, 4. Plótinosz: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*, Budapest. Európa, 1986, 216.

¹³ „A mindenség eredeti felépítése szerint ugyanis az ég és a föld egyazon formával rendelkezett, mivel természetük össze volt keveredve.” Diodórosz Szikeliótész In G. S. Kirk – J. E. Raven – M. Schofield: *A preszókratikus filozófusok*. Fordította Cziszter Kálmán és Steiger Kornél, Budapest, Atlantisz, 1998, 37. §, vö. 36. §. Hogy az öregség gondolatát a Porphüriosz által előnyben részesített orfikus hagyományhoz kapcsolták, mutatja a 38. § szöveg.

Uranosz átadja magát Gaiának, ez a *hierosz gamosz*, amelynek következtében az istenek létrejönnek, tökéletességüket az egyetemes emanációs törvénynek megfelelően a keletkezés világába közvetítik, és hierarchiát képeznek: Uranosz, Kronosz, Zeusz, erők, azaz a lelkek. A hierarchia első három tagja az ész (*nusz*) *hüposztaszisztát* jelenítik meg, míg az erők a lelkeket. Neoplatonikus terminussal kifejezve ez nem más, mint az emanáció egyetemes törvénye, amelynek eredete a jó csökkenést kizáró kiadása és átadása, melynek egyik lépcsőfoka az, hogy a lélek testbe kerül, többek között Platón lelke is, márpedig akkor, amikor születése napja van. Az individuális lélek mondhatja azt, hogy ő Uranosz és Gaia gyermeke, ahogy a püthagoreus-orfikus, dél-itáliai Hipponiónban talált aranylemezekén áll: „Mondd: 'a Föld és a csillagos Égbolt gyermeke (*vagyok*). Ki vagyok száradva a szomjuságtól és meghalok. Gyorsan adj hideg vizet, amely az Emlékezet tavából folyik tova.’”¹⁴ Konkrétabban Uranosz és Gaia násza a léleknek az észből folyó emanációjának a bemutatása lehetett. Nem szabad ugyanis rögtön azt gondolnunk, hogy egy-egy isten egy meghatározott plótinوسي *hüposztaszisszal* azonosítható lenne, tehát hogy Kronosz az ész, Zeusz a lélek, s ebből következően Uranosz az ész fölötti Jóság, az Egy megszemélyesítője. Valójában ezek az istenek Plótinosz szerint is reprezentálhatják az ész szintjét, annak különböző aspektusait:¹⁵ Uranosz az ész forrása, kiindulópontja, Kronosz, a fiú-isten, az ész bőségének istene, Zeusz pedig a lelket nemző ész, királyi ész, illetve királyi lélek, aki a tisztán racionális lelkeket vezeti, mint a *Phaidrosz* „ég nagy vezére”, aki „szárnyas kocsiját hajtva az élen halad, igazgatva és gondozva a mindenséget.”¹⁶ Plótinosz, midőn az ősi istenekről szól, főleg Kronosz mibenlétére koncentrál. Íme, egy leírása róla, amely leírás azért elég jól mutatja azt, hogy időnként az Uranosz–Kronosz–Zeusz hármasság igenis reprezentálhatja az Egy–Ész–lélek hármasságot is: „Úgy is való, hogy a szellem, a legtisztább, ne máshonnet, hanem az első kezdetből sarjadjon ki. Amikor pedig létrejött, önmagával együtt immár az összes létezőt létrehozta, az ideákat teljes szépségükben, és az összes szellemi istenséget. És telve van mindazzal, amit nemzett, mintha csak újra lenyelte volna őket, ami azt jelenti, hogy magában tartja, nehogy kihulljanak az anyagba, és Rheánál kelljen nevelkedniük, amint azt a maguk rejtélyes nyelvén a misztériumok és az istenekről szóló mítoszok tanítják: mielőtt Zeusz megszületne, Kronosz, a legbölcsebb isten ismét magához veszi, amit nemzett, miáltal telítve van és nem más, mint szellem (*nusz*) a bőségben (*korosz*). Úgy mondják, hogy ezek után nemzette Zeust, amikor már telítve volt. Íme, lelket nemz a szellem, a beteljesült szellem. Mivelhogyteljes volt, nemzenie kellett: ekkora erő nem maradhatott magtalan... A szellem sarjadéka valamiféle gondolat, önálló létező, az értelmi képesség.”¹⁷ Itt a *logosz*, illetve *dianumenon* szavak egyértelműen az ész valóságára utalnak, ugyanakkor pár

¹⁴ In G. S. Kirk–J. E. Raven–M. Schofield: *A preszókratikus filozófusok*. Fordította Cziszter Kálmán és Steiger Kornél, Budapest, Atlantisz, 1998, 29. §

¹⁵ Erről tanúskodik Proklos is: *Theol. Plat.* IV,5 (21).

¹⁶ *Phaidrosz* 246 e.

¹⁷ Plótinosz: *Enneászok* V, 1, 7. Horváth J.–Perczel I. fordítása.

sorral följebb egyértelműen léleknek nevezi Plótinosz Zeuszt. Hasonló nehézség lép fel Uranosz esetében: vajon az „első kezdet” az Egy avagy az Ész, mint forrás, vagy esetleg valami a kettő között? A neoplatonikus fogalomhasználat nem teljesen világos ebben a kérdésben.¹⁸ Ráadásul Uranosz alakja a háttérben marad mind Plótinosznál, mind Porphüriosznál. Ennek oka lehet az is, hogy a platóni *Timaios démiurgosza*, akit mindketten észnek tekintenek, magasabb rendű valóság a világnál, hiszen annak metafizikai értelemben vett oka, s az eget a kozmikus szférához kellett kapcsolni, így Uranosz sem lehet az ész-démiurgosznál magasabb rendű valóság.

Porphüriosznak – Uranoszról beszélve – mindenképpen szólnia kellett a sokaság mozzanatáról, mint Uranosz belső karakteréről. Ez pedig azt jelenti, az ész körében mozgunk. Uranosz eredendően egység, szellemi egység. Lehajol Gaiához, a nedves földhöz, az anyaghoz vagy a szellemi anyaghoz,¹⁹ vagy éppen tiszta intelligibilis eredeti egységét, mint jóságot kiárasztja magából, amely egyfelől konstituálja Gaiát, továbbá szüleményeiket, „...mivelhogy teljes volt, nemzenie kellett: ekkora erő nem maradhatott magtalan,” azaz jóságát ki kellett árasztania, s a szellemi anyagban létrehozta Kronoszt, az ész bőségét, mely hasonlóképpen időtlen módon kiárasztva tökéletességét oka Zeusznak, aki az orfikus hagyomány szerint, és Porphüriosz szerint is, maga is lenyeli apja nemi szervét, azaz, megtartja az intelligibilis szférában az Ész teljességét.²⁰ E Zeus azután az egyéni lelkek szülője és vezetője, köztük Platón lelkének, amely, eme egyetemes kozmikus, sőt hiperkozmosz törvényszerűségnek megfelelően maga is egy test gondozásának feladatát látja el, s ez immár Platón testi értelemben vett születésének pillanata.

¹⁸ Megfigyelhető, hogy a neoplatonikus interpretáció illik Platónnak a *Kratüloszban* (396 a–c) említett Uranosszal, Kronosszal és Zeusszal kapcsolatos etimológiai ötleteire is: Uranosz – „látja a fentieket” (*horósza ta anó*) az Egy irányába mutató „odafordulás” (*episztrophé*), Kronosz – „ész bősége” (*korosz nusz*) az Ész szintjén való „megmaradás” (*moné*), Zeus – „általa élet” (*zén dia*) a lélek irányába mutató kiáradás (*aporroia* – emanáció).

¹⁹ Gaia és Démétér, a földistenanyák már korábban is a platonista értelemben vett, minden minőséget befogadó, önmagában minőség nélküli anyagot szimbolizálták. Már Platónnál „anya” a mindent befogadó *khóra* a *Timaiosban* (50d). Plutarkhosznál a föld Ízisz (*Ízisz és Ozirisz* 57.)

²⁰ Lásd a Derveni-kommentátor „Orpheusz”-idézetait. In G. S. Kirk–J. E. Raven–M. Schofield: *A preszókratikus filozófusok*. Fordította Cziszter Kálmán és Steiger Kornél, Budapest, Atlantisz, 1998, 30. §.

A kritika mint az irodalom és a filozófia közvetítője

A XVIII. század második felének német filozófiájában a „kritika” szónak alapvetően háromféle jelentése volt. Ezeket a jelentéseket a kritika tárgyára tekintettel lehet bemutatni. Az *első* jelentés a „német állapotok” leírását tartja szem előtt. Mendelssohn még a korabeli német filozófia helyzetét ostorozza, majd Reinhold elkezdti függetleníteni a német állapotok leírását a kultúra elemzésétől. Ezen az úton haladt aztán tovább Schiller és Hölderlin is. A *második* jelentés Kant életművéhez kötődik, amelyben ez a szó már a címadásokban is meghatározó szerepet játszik. Az észbe vetett bizalom az ész határainak kijelölését követeli, így jutunk el az ész önreflexiójának programjához. A *harmadik* jelentés (a legkésőbbi) a romantika keretei között fogalmazódott meg, és az irodalom és a filozófia között próbált egy közvetítő közeget találni. A „kritika” szónak volt egy hagyományos és köznapi jelentése: a kritika annyit jelent, mint megítélni egy alkotást. Vagyis a romantikában a művészetkritika nem egy elsődleges érdeklődés tárgya, hanem egy integratív törekvés médiumaként jelenik meg. Friedrich Schlegel a 117. *Kritikai töredék*ben a következőt írja: „A poézist csak a poézis bírálhatja.”¹ Fogadjuk el egy pillanatra, hogy a poézis ebben az esetben a művészet általános jelentésében szerepel, ekkor azt mondhatjuk, hogy a kritika nem lépi át a művészet határait.² Közelebbről tekintve azonban azt láthatjuk, hogy az első esetben a poézis a költői műalkotásokat jelenti, a második esetben viszont a rájuk vonatkozó filozófiai reflexiókról van szó. A második értelemben vett poézis így a művészetről szóló beszéd megalapozását szolgálja, és mint ilyen nyilvánvalóan szembenáll az ebben az időben kibontakozó szisztematikus esztétikák programjával. Baumgarten egy helyen ezt írja: „Tudományunk ellen vethető, hogy [...] azonos a kritikával.”³ Ennek az ellenvetésnek a hátterében valószínűleg az áll, hogy abban az időben már széleskörűen elterjedtek a műalkotásokra vonatkozó kritikák (bírálatok, recenziók), és felmerülhet a kérdés, hogy *ezek mellett* szükség van-e még az általános, szisztematizáló eszté-

¹ Friedrich Schlegel: Kritikai töredékek, Nr. 117. In August Wilhelm és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat Kiadó 1980. 233. o. (A fordítást módosítottam.)

² A poézis a 18. század vége felé alapvetően kétféle jelentéssel rendelkezett. *Egyrészt* jelentette a költői művészetet: „A költő műveinek szépségével [...] versenyre kelhet a természettel, és azokban az esetekben, ahol összehasonlításra kerül sor közöttük, még felül is múlhatja azt, ennyiben a virtuózhoz hasonlítható.” (Reinhold: Über die nähere Betrachtungen der Schönheiten eines epischen Gedichtes, *Der Teutsche Merkur*, 1788. május 390. o.) *Másrészt* a poézis a poétika értelmében szerepel, és így a költészetéről szóló tanítást jelenti. Ebben a jelentésben viszont (Arisztotelész nyomán) tartalmazza egy általános esztétikává való kiszélesedés tendenciáját.

³ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*, Atlantisz Kiadó 1999. 12–13. o.

tikákra. Baumgarten erre (többek között) úgy válaszolt, hogy „a kritika bizonyos fajtája az esztétika részét képezi”.⁴ Vagyis az esztétika szeretné magába integrálni a műalkotások kritikájának tradícióját; habár ennek megalapozására Baumgarten nem vállalkozott. A romantikusok szerint azonban a kritikát nem a szisztematikus esztétikába kell beépíteni, hanem a kritika szisztematikus elméletét kell kidolgozni. Az alábbiakban e koncepció legfontosabb lépéseit próbálom feltérképezni.

(1. *A poézisben rejlő integratív tendenciák*) A 116. *Athenäum* töredék a romantikus poétika egyedülállóan fontos dokumentuma; habár az értelmezése rendkívüli nehézségeket tartogat. Én az alábbiakban meg is elégszem e töredékben jelölt integratív tendenciák felmutatásával. (1) A romantikus költészet az „egymástól különválasztott műfajok újraegyesítésére” törekszik.⁵ Vagy még általánosabban azt mondhatjuk, hogy a romantikus művészet a „határátlépés” és a „határsértés” általános elvére épül.⁶ A romantikus művekben ez a sajátosság a formák állandó váltakozásában csapódik le. A regényekben például az elbeszélő szövegrészeket drámai dialógusok következnek, az elbeszélés folyamatát újra és újra költemények, dalok és levelek szakítják meg. A legjellegzetesebb példa talán Achim von Arnim *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* című (1810-es) regénye, amely több mint száz elbeszélő elemből épül fel.⁷ A különböző költői elemek integrációja szembehelyezkedik minden sematizáló poétikával, amely a költőkre egy meghatározott szabályrendszer próbál rákényszeríteni. Talán nem olyan könnyű észrevenni, hogy a poézis ilyen integratív tendenciája mögött a zseni elmélete húzódik meg, gondoljunk csak ennek kanti meghatározására: „A zseni az a tehetség (természeti adomány), amely a művészetnek a szabályt adja.”⁸ Ezt a diktumot a Schlegel testvérek természetesen inkább negativisztikusan értelmezik: a zseni olyan tehetség, aki felfüggeszti a létező szabályokat. A 18. század közepének egyik legjelentősebb esztétája, Sulzer 1757-ben a zseni fogalmára a következő meghatározást adta: „A zseni legfontosabb képessége, hogy a megismerésre irányuló lelki erőket könnyedén és ügyesen tudja a saját szolgálatába állítani.”⁹ A 18. század közepén a zseni egyértelműen pszichológiai fogalomként jelent meg, és Sulzer is ebben az össze-

⁴ I. m. 13. o.

⁵ *Athenäum* töredékek, Nr. 116.

⁶ Albert Meier: *Vorlesung: Die Literatur des 18. Jahrhunderts* (Sommersemester 2001), www.ndl-medien.uni-kiel.de.

⁷ Ez a tarkaság áll August Wilhelm Schlegel következő negatív utalása mögött is: „Egyes elemzők addig mentek, hogy bizonyos költők kiszakított szöveghelyei alapján, a poézis lényegét a prózával szembeállítva próbálták meghatározni. Ez éppen olyan, mintha kiemelnénk egy követ egy templomból, egy másikat pedig egy közönséges lakóházból, és e köveken keresztül próbálnánk megvilágítani a templom és a lakóház közötti különbségeket.” August Wilhelm Schlegel: *Poesie*.

⁸ Kant: *Az ítélőerő kritikája*, Ictus Kiadó é.n. 46. §. 233. o.

⁹ Idézi Moses Mendelssohn: *Briefe die neueste Litteratur betreffend*, den 3. April 1760. 92. levél 214. o.

függésben elemezte. A zseni *első* tulajdonsága a lélek eleven hatékonysága, ezt nevezi Sulzer a zsenialitás alapjának, amely nem más, mint a felfokozott képzeletőrerő. A *második* tulajdonság az alapos ítélőképesség; ez azt szolgálja, hogy az egyes mozzanatok jelentőségét fel tudja mérni, és azokat választja, amelyek a legbiztosabban, a legkényelmesebben és a legkellemesebben elvezetnek a célhoz. A *harmadik* tulajdonság az önuralom, vagy a szellem jelenvalósága. „Azt az embert, akiből hiányoznak ezek a (valamely cél elérésére szolgáló) tulajdonságok, olyan eszközök tartják fogva, amelyek először tűnnek a szemébe.”¹⁰ – (2) A progresszív univerzális poézis következő integratív sajátossága a poézis és a filozófia kapcsolatára, vagy inkább kapcsolatba hozására („*die Poesie mit der Philosophie in Berührung setzen*”) vonatkozik. A Schlegel testvérek ezen (nagy valószínűséggel) a művészet belső reflexivitásának megteremtését értették. Ez azonban csak akkor jöhet létre, ha a filozófiát és a poézist egy bizonyos belső homogenitás jellemzi. Ha ez a homogenitás érvényes, akkor a művész reflektálhat a saját alkotására, és ily módon a filozófiát beépítheti a saját alkotásába. „Így hát a költőnek filozofálnia *kell* művészetéről. Ha szakmájában nem pusztá feltaláló és munkás, hanem értő is [...], akkor [filozófussá] kell válnia.”¹¹ (Véleményem szerint itt a *kell* helyett elég lenne a pusztá megengedést hangsúlyozni.) Az a művészi forma, amely képes magába emelni filozófiai impulzusokat, elsősorban a regény. A regény egyúttal magában foglalja a regény elméletét is. „A regény egy ilyen elméletének – írja Friedrich Schlegel a *Gespräche über die Poesie* című művében – magának is regénynek kell lennie, amely a fantázia minden örök hangját fantasztikusan adná vissza, és a lovagi világ káoszát még egyszer összezavarná.”¹² Vagyis azt mondhatjuk, hogy a művészetkritika maga is a művészet részévé válik. (3) A poézis legfontosabb integratív képessége azonban annak közösségteremtő erejében áll. „Talán a [...] a művészetek egészen új korszakát nyitná meg, ha [...] az együtt-költés oly általánossá és bensőségessé válna, hogy nem számítana többé ritkaságnak, ha több, egymást kölcsönösen kiegészítő természetű író közös műveket hozna létre.”¹³ A progresszív univerzális poézis feladata ugyanis az, hogy „a költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé” tegye.¹⁴ A Schlegel testvérek egyik meghatározó törekvése volt, hogy felmutassák a költészet és az élet összefonódásának lehetőségeit.¹⁵ Ezt a kérdést a filozófiai diskurzusból vették át: a Kant utáni filo-

¹⁰ Idézi Moses Mendelssohn: *Briefe die neueste Litteratur betreffend*, 218. o.

¹¹ Athenäum töredékek, Nr. 255. (Kiemelés tőlem.)

¹² Friedrich Schlegel: Brief über den Roman, www.literaturwelt.com/werke/schlegel-fr/romanbrief.html, 8. o.

¹³ Athenäum töredékek, Nr. 125.

¹⁴ Athenäum, töredékek, Nr. 116.

¹⁵ Az interszubjektivitásnak (a közösségi szellemnek) óriási szerepe volt Friedrich Schlegel gondolkodásában, ezt az irodalmi munkáiban is jól lehet látni; az alábbiakban egy szonettjének első két versszakát idézem: „Jó megmerülni a társ szellemében, / hasonulván látni őt mint magunkat, / amivé lehet, tudni, mint a múltat, / benn-alvó virágokat látni ébren! // Bármennyi titkot tártunk föl a fényben, / s ráhagyjuk bár a lélekre, vajúdj csak, / az elsőről a szellem mit se tud-

zófia egyik legfontosabb kérdése az volt, hogy hogyan lehet integrálni az elméleti és a gyakorlati filozófiát. Az *Athenäum*-töredékek megszületésekor már ismert kellett hogy legyen az a vita, amelyet Reinhold és Fichte ebben a tekintetben folytattak egymással. Reinhold úgy próbálta megteremteni az elméleti és a gyakorlati filozófia egységét, hogy mindkettőt egy mélyebb bázisra, az elementár-filozófiára építette. „Az elméleti és a gyakorlati filozófiát csak akkor lehet a siker reményében mint valóban rögzített, a félreértésekkel szemben bebiztosított és a princípiumaikat tekintve általános érvényű tudományokat megalkotni, ha már teljesen kidolgoztuk az elementár-filozófiát és annak fundamentumát.”¹⁶ Ezt a kísérletet Fichte a következőképpen értékelte: „A legbenső meggyőződéseim szerint [...] Ön a rendszerének kiépítésekor egyedül a *tiszta* [...] és *kritikáját* folytatta, ami a filozófiának nagy kárt okozott. Ezzel az egész filozófiára tekintettel az emberek között azt a meggyőződést terjesztette, hogy minden kutatásnak egyetlen alaptételből kell kiindulnia.”¹⁷

(2. *A művészetkritika lehetetlensége és lehetősége*) A fentiekben rekonstruált koncepció – első megközelítésben úgy tűnhet – tartalmazza a művészetkritika megalapozását is. Aligha vitatható, hogy a filozófia és a művészet „kapcsolatba hozása” és az ebben rejlő reflexió-gondolat alkalmas lehet a művészetkritika megalapozására. De mégis úgy gondolom, hogy a fentiekben rekonstruált koncepció túl is fut a művészetkritika megalapozásán. Először a művészetben belüli integrációról volt szó, azután a művészet és a filozófia összekapcsolásáról, és végül a filozófia gyakorlati megvalósításának programjáról. Vegyük észre, hogy a felvázolt három integratív tendencia egy átfogó filozófiai koncepcióként is értelmezhető, mégpedig akkor, ha visszafelé tekintve (a végpontból kiindulva értelmezzük) az elméletet. Ebben az esetben kiindulhatunk a legelső *Athenäum* töredékből: „Semmiféle tárgyról nem filozofálnak ritkábban, mint a filozófiáról.”¹⁸ A felvázolt koncepció egyúttal egy filozófiai program is; a cél a filozófia új alakzatának megteremtése. (Így egy olyan sajátos metafilozófiai program alakul ki, amely a Schlegel testvérek szerint a kanti transzcendentális filozófiához hasonlítható.) Azt gondolom azonban, hogy August Wilhelm Schlegel legalábbis megsejtette azt, hogy ez a koncepció végül maga is arra hajlik, hogy szem elől tévessze a művészetet, pontosabban az egyes alkotásokat. A művészetből való kiindulás ellenére végül egy átfogó filozófiai program körvonalazásánál kötöttünk ki. Vannak bizonyos töredékek, amelyekből azt lehet látni, hogy August Wilhelm Schlegel megpróbált ragaszkodni a művészet primátusához, és ellenállt a filozófiaivá-tevés tendenciájának. Vagy másként fogalmazva: az

hat, / idegen titkot les némán a mélyben.” (Friedrich Schlegel: Jó megmerülni a társ szellemében. In *Novalis a német romantika költői*, Európa Könyvkiadó 1985. 86.o. Fordította: Garai Gábor.)

¹⁶ Carl Leonhard Reinhold: *Über das Fundament des philosophischen Wissens. Über die Möglichkeit der Philosophie als strenge Wissenschaft*, Meiner Verlag, Hamburg 1978.

¹⁷ Fichte és Reinhold levelezése, Magyar Filozófiai Szemle 2004/1–2. 8. levél, 73. o.

¹⁸ *Athenäum* töredékek, Nr. 1.

Athenäum töredékek között szerepel néhány olyan – August Wilhelm Schlegelre visszavezethető – gondolat, amely szembeszáll a filozófia és a művészet ilyen közvetlen összekötésével. Két ilyen töredéket találhatunk. Az *első*: „Szerencsére a költészet [nem várhat] az elméletre [...], máskülönben semmi reményünk nem volna a költeményre.”¹⁹ A *második* pedig így szól: „A költő keveset tanulhat a filozófustól, ez azonban sokat tanulhat tőle.”²⁰ Azt is mondhatjuk, hogy August Wilhelm Schlegel észrevette, hogy a filozófiaivá-tevésnek csak úgy tud ellenállni, ha feladja a művészet és a filozófia azonosságfilozófiai integrációját. August Wilhelm Schlegel megpróbálja kétségbe vonni a poézis és a filozófia azonosságát, méghozzá úgy, hogy közben a poézisnek ad elsőbbséget. Ebben az esetben a hangsúly a kulturális szférák különbségeire esik, és nem a közöttük lévő belső és külső rokonságra. Ebből a szempontból most már a Friedrich Schlegel által megfogalmazott töredékeket is átvizsgálhatjuk. Próbáljuk összeszedni a Friedrich Schlegel által is megállapított különbségeket. *Egyrészt* azt mondhatjuk, hogy a poéta-lét (vagy a művész-lét) lehet állapot, a filozófus-lét viszont nem. („Filozófussá csak válni lehet, filozófusnak lenni nem lehet. Mihelyt azt hisszük, filozófusok vagyunk, megszűnünk filozófusnak lenni.”)²¹ *Másrészt* a filozófia nem oldható fel a művészetkritikában, vagy egy reflektált műalkotásban, ez ugyanis a filozófia instrumentalizálását, és önállóságának felszámolását jelentené. („Aki nem a filozófia kedvéért filozofál, hanem eszközül használja a filozófiát, az sofista.”)²² *Harmadrészt* a filozófiának szükségképpen bizonyos előfeltételezésekkel kell élnie, amelyek a poézisben [ahol egy teljes világot kell felnyitni, tehenénk hozzá], nem szükségesek. („Egyet-mást a filozófia egyelőre kénytelen örökre feltételezni, s ezt azért teheti, mert kénytelen.”)²³ – Ezekből az elemekből kiindulva August Wilhelm Schlegel négy évvel később egy új koncepció megalkotására tesz kísérletet. Ezen a helyen eldöntetlenül kell hagynunk azt a kérdést, hogy ebben a filozófiai műveltségének hiányosságai, vagy pedig az eltelt évek (és a kijózanodás) játszottak-e meghatározó szerepet. (Heinrich Heine August Wilhelm Schlegel munkáiban mindenekelőtt a filozófiai felkészültséget és érdeklődést hiányolja. „Az esztétikai kritikából [...] nála hiányzik a filozófia talaja.”²⁴ Ugyanakkor az elemzők egyhangúan állítják, hogy az *Athenäum* című folyóirat „kritikai és forradalmi alap-beállítottsága már az első évfolyam után legyengült, [...] a hangnem mérséklődött”).²⁵ Mindenesetre August Wilhelm Schlegel – *A poézis* című tanulmányban – egyértelműen megkérdőjelezi a progresszív univerzális poézis reflexív struktúráját. E tanulmány egyik kardinális

¹⁹ *Athenäum* töredékek, Nr. 9.

²⁰ *Athenäum* töredékek, Nr. 231.

²¹ *Athenäum* töredékek, Nr. 54.

²² *Athenäum* töredékek, Nr. 96.

²³ *Athenäum* töredékek, Nr. 95. (Ez a töredék egy érdekes és fontos hozzászólás lehet a korabeli jénai vitához, az alaptétel filozófiájáról. Bár a töredéket – ismereteim szerint – ebben az összefüggésben még senki sem értelmezte.)

²⁴ Heinrich Heine: *Die romantische Schule*, Reclam Leipzig 1985. 59.o.

²⁵ www.phf.uni-rostock.de/institut/igerman/forschung/litkritik/litkritik/Medien/M...

helyén olvashatjuk a következő megállapítást: „Minden [...] művészet [...] már feltételezi a természet megfigyelését és az önkény aktusait, amelyek csak történetileg lehetnek adottak, és nem lehet őket filozófiailag levezetni.”²⁶ Azt láthatjuk tehát, hogy August Wilhelm-nél is egy kétpólusú struktúráról van szó, a reflexív struktúra helyébe azonban a művészet eredetének elmélete lép. „Arra teszünk tehát kísérletet – írja August Wilhelm Schlegel –, hogy a poézis lényegére genetikus magyarázatot adjunk [...]”.²⁷ Ez a magyarázat tulajdonképpen a művészet által implikált interszubjektivitás átértelmezéséhez vezet. Már a 238. *Athenäum* töredékben is arról olvashattunk, hogy a „produkcióval együtt a produkálót” is be kell mutatni. Ezt az eredetet August Wilhelm Schlegel most (megőrizve az interszubjektivitást) a nyelvben horgonyozza le: „Minden külsődleges anyagi ábrázolást megelőz egy – a művész szellemében lejátszódó – belső folyamat, amelyben a nyelv mindig mint tudatközvetítő lép fel. Ebből következőleg azt lehet mondani, hogy az ábrázolás mindenkor a költészet öléből származik.”²⁸ E koncepció motivációi nagy valószínűséggel Johann Gottfried Herderre vezethetők vissza. Herder elemzése a képekből indul ki: „Képnek nevezem a tárgy mindazon képzetét, amelyben jelen van az észlelés valamiféle tudata is.”²⁹ A képek végső soron a nyelv és a lélek *allegorizáló* tevékenységének eredményeképpen keletkeznek.³⁰ Aztán következik egy olyan mondat, amely szinte szó szerint előfordul August Wilhelm Schlegel tanulmányában. „Az egész életünk bizonyos értelemben *poétika*; a képeket nem látjuk, hanem létrehozuk.”³¹ Vagyis a költészet a mindennapi életben megjelenő képekből jön létre, egy bizonyos megformálás során, melynek részletes leírására azonban Herder nem vállalkozik. „Ha az, amit képnek nevezünk, nem a tárgyban, hanem a lelkünkben, az érzékszerveink természetében és a szellemi érzékeinkben rejlik [...], akkor csak a *belső alakzatokra* és *sajátos módozatokra* figyelhetünk, vagyis a *lelki erő kép-teremtő habitusára* [...]”.³² Az eredetre vonatkozó magyarázatban azonban szerepelnie kellene azon konkrét folyamatok és motivációk leírásának, amelyek a művészet kialakulásához vezetnek. De már Herder megfogalmazása is azt sugallja, hogy a képekből valamilyen automatizmus révén szükségszerűen jön létre a művészet. Erre a problémára azonban August Wilhelm Schlegelnél sem kapunk semmiféle magyarázatot. Számunkra azonban most az a legfontosabb, hogy August Wilhelm Schlegel a költészetnek ezt a bázisát *mitológiának* nevezi. „[Megszületik] egy költői világkép, amelyen a fantázia uralkodik. Ezt nevezhetjük *mitológiának*. Ez a nyelv által létrehozott természetábrázolás leg-

²⁶ August Wilhelm Schlegel: Poesie.

²⁷ I. m.

²⁸ I. m.

²⁹ Johann Gottfried Herder: Über Bild, Dichtung und Fabel. In uő.: Über Literatur und Gesellschaft, Reclam, Leipzig 1988. 219. o.

³⁰ I. m. 220. o.

³¹ Uo. August Wilhelm persze ebben az esetben poézisről beszélne.

³² I. m. 225–226. o.

magasabb szintje.”³³ És ez a mitológia az, amely August Wilhelm számára lehetőséget ad a felvilágosodástól való elhatárolódásra. „A [felvilágosodás] pusztán ésszerű vallást akar, mindenféle mitológiát és képet mellőzve [...]. Könnyű belátni, hogy ez végzetes lenne a poézis számára [...]”³⁴ Egy másik helyen pedig a következőket olvashatjuk: „[A felvilágosítók] teljesen félreismerték a fantázia jogait, és ha lehetséges lett volna, az embereket a legszívesebben teljesen kigyógyították volna belőle.”³⁵ Így egy olyan érdekes gondolathoz jutottunk, amely nem szerepelt a progresszív univerzális poézis programjában: a modern költészetnek bizonyos akadályokkal és hátráltató tényezőkkel kell szembenéznie.

(3. Zárómegjegyzések a poézis poéziséről) Az eddigi gondolatmenetnek van egy tisztán történeti hozadéka: azt szeretném állítani, hogy August Wilhelm Schlegelnek volt egy önálló koncepciója a művészetkritika megalapozhatatlanságával kapcsolatban. És nem igazolható a sztereotípiára szerűen emlegetett filozófiai bázis hiánya sem, mindössze arról van szó, hogy August Wilhelm Schlegel észrevette a művészetkritika filozófiaivá-tevésének veszélyeit, de észrevette az öccse koncepciójától való eltérés szükségességét is. El kell ismernünk, hogy a Schlegel testvérek elképzeléseiben meghúzódnak bizonyos feszültségek: az *Athenäum* töredékek egyértelműen egy új romantikus művészeti korszak programját hirdetik meg, August Wilhelm Schlegel tanulmánya pedig már a művészet általános elméletét tartja szem előtt. (A 114. *Athenäum* töredék még egyértelműen elutasítja a költészet olyan történeti felfogását, amely alapján „költészet az, amit valahol, valamikor [...] így neveztek”).³⁶ Vannak olyan töredékek is, amelyek a kétféle koncepció ötvözésére törekednek. August Wilhelm Schlegeltől származik a következő töredék: „Mindenféle túlzás [...] nélkül állíthatjuk, hogy [...] minden poézis a poézis poézise [...]”³⁷ De már a 116. *Athenäum* töredék vége is olvasható úgy, hogy átmenetet próbál teremteni a kétféle művészet-felfogás között: „bizonyos értelemben minden poézis romantikus, annak kell lennie”.³⁸ Az eddigi elemzéseim talán azt sugallhatták, hogy August Wilhelm Schlegel koncepciójához nagyobb reményeket fűzhetünk. Tény, hogy elkerülte az *Athenäum* töredékek főirányát meghatározó filozófiaivá-tevés tendenciáját, és a művészet reflexiós modellje helyébe egy eredet-elméleti modellt állított. Az eredet-elméleti modellre is igaz azonban, hogy elcsúszik az általánosság felé, az eltérés mindössze annyi, hogy ennek közegét már nem a filozófia, hanem mítosz jelöli ki. Így August Wilhelm Schlegel sem tudja megalapozni a recenzió és a recenzió-írás gyakorlatát. Pedig August Wilhelm ekkor már nagyon sok jelentős recenziót tudhat maga mögött. És az *Athenäum* töredé-

³³ August Wilhelm Schlegel: Poesie. (Kiemelés tőlem.)

³⁴ August Wilhelm Schlegel: Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters, www.ndl-medien.uni-kiel, 2. o.

³⁵ Uo.

³⁶ August Wilhelm és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások, 280. o.

³⁷ August Wilhelm Schlegel: Poesie.

³⁸ I. m. 282. o.

kekben is a legtöbb konkrét szerzőre hivatkozó töredék tőle származik, de ezek mindig ad hoc jellegűek, és nyoma sincs bennük a recenzió valamiféle általános megalapozásának. A 44. *Athenäum* töredék pedig mintha el is hárítaná ezt a megalapozást. „Minden filozófiai recenzióknak egyszersmind a recenziók filozófiájának kellene lennie.”³⁹ Ha ezt a töredéket hátulról kiindulva értelmezzük, akkor azt mondhatjuk, hogy a recenziók filozófiáját a konkrét recenziók általános vagy metateoretikus mozzanataiból kell kiolvasnunk. Úgy tűnik, hogy ezzel megkérdőjeleződött a poézis szó kettős értelmével való megalapozás is; kiderült, hogy a művészet és a róla való beszéd egységességét nem sikerült kidolgozni. Pontosabban a művészetről való beszéd mindkét esetben elterelte a figyelmet a műalkotások egyediségéről, pedig ennek a Schlegel fivérek ennek nemcsak tudatában voltak, hanem nagyon fontosnak is tekintették. „A poézishez [...] annak van *érzéke*, akinek számára [...]: individuum.”⁴⁰ Így a Schlegel-fivérek a különböző irányba menő útkereséseik végén a következőképpen jellemezhető pontban találkoztak: „Mi a poézis? Ezt a kérdést már ezerszer fölvetették, és ezerszer megválaszolták; mégpedig általában olyan férfiak, akiknek semmiféle *érzékük* sem volt a poézishoz.”⁴¹ A Schlegel testvéreknek volt érzékük a poézishoz, de nem lehet azt állítani, hogy képesek lettek volna a poézis lényegéhez tartozó egyediség megragadására. A kísérleteik iránya mégis nagyon tanulságos: a művészetkritika nem teremt közvetlen azonosságot a művészet és a filozófia között.

³⁹ I. m. 268. o.

⁴⁰ I. m. 344. o. (A fordítást módosítottam, kiemelés tőlem.)

⁴¹ Über Poesie und ihre Wirkung, Deutsches Museum, 1782. 10. szám, 293. o.

A filozófia poézise – a poézis filozófiája

A görög filozófia ismert egy fogalmat: „*Kalokagathia*” (A szép az egyszerűsmind a jó.) „Úgy véled, más a szép és jó? Nem tudod, hogy minden ugyanabban a tekintetben szép is meg jó is? (...) – A trágyahordó kosár is szép tehát? – Zeuszra, persze, hogy az! S egy aranypajzs is rút, ha a trágyahordó kosár szépen van elkészítve és betölti feladatát, a pajzs meg rosszul (...) Hiszen minden ott jó és szép, ahol helyénvaló, rossz azonban és rút, ahol helytelen.”¹ A szép és igazság tehát ősidők óta egymástól el nem választható. A szép és igaz – *általában*. Hogy világos legyen: „Olyan igazság, amely nem szépség, nem is abszolút igazság – és megfordítva. Olyan jóság, amely nem szépség, nem is abszolút jóság – és megfordítva” – mondja Schelling.² (Ebből hosszasan lehetne egyéb következtetéseket levonni, például az értékítéletekre vonatkozóan, azaz a „jónak értékelés” és a „szépnek tartás” összefüggéseiről. De ezt hagyjuk inkább a végére. Ezért akinek nincs érzéke az igazság és szépség, valamint a jóság iránt általában, az hiába erőlködik, semmi érvényeset nem fog tudni mondani az egyes szépről sem. Kemény szavak. Schelling egyértelműen elítéli a voyeur szépelgést, a művelt „ítészkedést”, a „jólértésült” műkritikát. Expressis verbis kifejezésre juttatja, hogy *filozófiai háttér nélkül nem lehetséges a művészetről semmi érvényeset elmondani*. Aki nem jut el a „szabad és megfontolt szemléletig”, az nem is érzékeli a szépség nagyságát, azaz az „egyes érzéki szépet megláthatja, de képtelen lesz megítélni bármilyen műalkotást”.³ Véleményem szerint itt arra gondol, hogy aki elhanyagolja a művészet érzéki észrevevése által gerjesztett reflexiót, ami a gondolkodás számára ugyanazt jelenti, mint a szép a szemlélet számára, a műalkotás hatása cél téveszt, így sohasem lehet teljes, s a „műértő” ezen képesség hiányában csupán műítései majomkodásba foghat. Ezt a háttérrel a filozófia biztosítja, pontosabban a művészetfilozófia. És itt álljunk meg egy pillanatra.

Mind Schelling, mind Hegel az esztétika helyett a *művészetfilozófia* megnevezést választja. Álláspontom szerint erre két okuk lehet. Az egyik, hogy világosan különbséget akarnak tenni a Baumgarten-féle esztétika és az általuk megfogalmazott szemléleti mód között. Másrészt a művészetfilozófia túl akar lépni a pusztá esztétikai ítélet körén. Schelling el is mondja, hogy *Az ítélőerő kritikája* nem esztétikai mű. És ez a fentiek tükrében éppen, hogy nem lefokozást jelent. De a különbséget talán Hegel fogalmazza meg a legpontosabban: „Ezt a tárgyat

¹ Xenophon: *Emlékeim Szókratészről...* Budapest: Európa, 1986, 114. o

² F. W. J. Schelling: *A művészet filozófiája*. (MF.) Budapest: Akadémia 1991. (Ford. Zoltai Dénes) 92. o.

³ MF 66. o.

az „esztétika” elnevezés természetesen nem fedi egészen; az „esztétika” ugyanis szigorú értelemben véve az érzék, az *érzékelés* tudományát jelöli”, s hozzáteszi, hogy a Wolff-féle iskolából született. Ezért más fogalmakkal is kísérleteztek. „Ámde – folytatja – elégtelennek bizonyul ez is, mert az a tudomány, amelyet jelöl, nem általában a szépet, hanem pusztán a művészeti szépet vizsgálja. Ezért ne is feszegessük tovább az „esztétika” elnevezésének kérdését, mivel – mint pusztán elnevezés – számunkra közömbös; egyelőre különben is annyira átment a köznyelvbe, hogy mint elnevezés – megtartható. Tudományunkat azonban voltaképp ez az elnevezés fedi: „*művészetfilozófia*” s pontosabban: „*a szépművészet filozófiája*”.⁴ Milyen különös, hogy egészen hasonló argumentáció alapján utasítja el sokkal később *Georg Simmel* is az ilyesfajta megjelölést: Simmel megkülönbözteti ugyanis az analitikus szemléletmódot, mely nagyjából megfelel az adott esztétikai szemléleti formának és a művészetfilozófiáit. Az analitikusról azt mondja, hogy esztétizálási indíttatásból szétszabdálja a művet egyedi hatástényezőkre. Ámde hozzáteszi: „Csakhogy az a mű e tényezők összerakásából ugyanúgy nem állítható elő, belőlük éppoly kevésbé érthető meg, mint az eleven test a boncasztalon heverő szétszabdalt tagokból. (...) A legnagyobb öncsalás azonban, ha a művészet lényegét és a műalkotások rangját e kategóriák összeadásából akarjuk megérteni. S ugyanígy a műalkotás *hatása* sem egy ama részének s minőségeinek összesített hatásával, amelyeket az elkülönítő esztétika feltár”. Majd hozzáteszi, s ez a lényeg: „Ellenkezőleg: a döntő ezúttal is valami a részhatásokból kiemelkedő vagy rajtuk felülkerekedő *teljes egység*.”⁵ A testet felboncolhatom, kivehetem a tüdőt, májat, szívet stb., majd belerakhatom egy vödörbe, azt lemérhetem, a benne lévő szerveket szétvághatok, hogy jobban elemezni tudjam, majd az egészet visszavarrhatom a testbe. Nüansznai különbség lesz az „előtt” és „után” között: *a test már élettelen*. Ahogy pedig a szervek összerakásából, azok egyszerű summázataként nem fogható fel az élet, ugyanígy a műalkotás sem az egyes esztétikai hatáselemek (színek, kompozíció stb.) együtteseként. Az élve boncolt test végül is halott marad. Simmel senkihez nem hasonlítható pontossággal foglalja össze a két szemléletmód (nevezzük az elsőt esztétikainak, a másodikat művészetfilozófiainak) közötti különbséget. Az analitikus esztétikai látásmód „megáll az alkotó, receptív élményegység *előtt*, addig e mögött kezdődik a szemlélet másik iránya, amelyet filozófiainak nevezünk.”⁶ Egészen pontosan: művészetfilozófiainak.

Hogyan néz hát ki ez a művészetfilozófia? A művészetfilozófia általában a művészet megkonstruálásával foglalkozik, mivel tudja, hogy a művészetet megkonstruálni annyi, mint „meghatározni helyét az univerzumban”.⁷ Schelling – ahogyan a szabadság lényegét, ahogyan az idő kérdését illetően – most is az isteni meghatározásból indul ki; a művészet genezisét összekapcsolja Isten meg-

⁴ G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások* I. 3. o.

⁵ G. Simmel: *Rembrandt. Egy művészetfilozófiai kísérlet*. (ford.: Berényi Gábor) Budapest: Corvina 1986. 7. o. (kiem. Gy. Z.)

⁶ G. Simmel: *Rembrandt*. 8. o.

⁷ MF 80. o.

jelenésével a világban. És ezzel konzekvens is marad önmagához. Hiszen, ha a szépség és az igazság általában véve ugyanazt fejezi ki, akkor az egyes szép és igaz esetben vissza kell utalni az abszolút vonatkozási pontra. Platónnál ez volt az idea, Schellingnél ez az abszolútum. Mert ezen a módon lehet modális értelemben véve a szabadság és szükségszerűség fogalmairól beszélni, ez alapján lehet a szépet és a nem szépet egymástól elválasztani stb. Hiszen a művészetben a szabad és szükségszerű egyaránt jelen van. Hiszen a művészet egyik kardinális kérdése a szép és a nem szép elkülönítése, hacsak nem akarunk a parttalan szubjektivizmus csapdájába esni, hogy azt mondjuk: minden szép, ami valakinek tetszik. Sekélyes butaság. Ha viszont feltételezzük az abszolútum létezését, és ki is mondjuk, hogy Isten és a lét egy és ugyanaz, nem eshetünk e származás primitív szemléletmód hibájába. (Mely manapság már nem is annyira szokatlan.) Isten és a természet kapcsolata abban a vonatkozásban válik érdekessé, hogy a természet – ha jól értem Schellinget – tulajdonképpen isteni műalkotás, s mint ilyen az emberi műalkotás példája lehet. Ugyanis a művészetben a reális és ideális oldal egysége figyelhető meg, amelyben a természet különös hangsúlyt kap. Ahogy az 1807-es beszédében fogalmaz: a műalkotás a természet és a lélek tevékeny köteleke. A természet „komoly és néma szépség” (*ernsthafte und stille Schönheit*).⁸ A természet szemlélete, a vele való érintkezés pedig egyfajta méltóságot ad a léleknek: „Aligha létezhet az érzelmek kicsinységének és az értelem elsatnyulásának korszakában általánosabb szer, amely az embert mindettől megóvná és szakadatlanul megtisztítaná, mint az ilyen érintkezés a nagy természettel, aligha létezhet gazdagabb formája a nagy gondolatoknak és hősies elhatározásoknak, mint a mindig megújuló öröm az érzékiség érzékileg félelmesnek és érzéki nagyságnak a szemléletében.”⁹ A természet gyönyörködtet, de nem csupán a gyönyör keltésével, hanem azzal, hogy fel is szabadít. Ezt tudja a romantika, ezt tudja Schelling is. Vélhetőleg igazuk is van. Ennek megfelelően a művészet – mely hasonló hatást képes kiváltani – nem lehet független a természet nagyságtól.

A természetben és a művészetben a lényeg (*Wesen*) arra törekszik, hogy az egyesben fejezze ki önmagát. Ebben a megtermékenyítő elem a *lélek* (*Seele*). Bár a testben tűnik fel, de feltűnésekor már teljes mértékben független tőle.¹⁰ A természeti elem a szemléletben kap különös hangsúlyt, s ezt nem csupán Kant, hanem 1766-os írásában *Lessing* is megfogalmazza: „Mivel a művész a folyton változó természetből mindig csupán egyetlen pillanatot tud felhasználni, a festő pedig még ezt az egyetlen pillanatot is csak egyetlen nézőpontból; mivel továbbá műveik nem azért készülnek, hogy éppen csak egy pillantást vessünk rájuk, ha-

⁸ F. W. J. Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. (KzN) Berlin : Union Verlag 1982.

⁹ MF 165. o.

¹⁰ F. W. J. Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. (KzN) Berlin: Union Verlag 1982. 114. o.

nem azért, hogy szemléljük, hosszasan és ismételten szemléljük őket.”¹¹ A természetet éppúgy, mint a műveket. A létrehozó, azaz a művész, a kivételes alkotást megalkotó *zseni* egy egészen eredeti helyet foglal el ebben a koncepcióban. Megelőlegezve a XIX. század második felétől mind erőteljesebben jelentkező zseni-kultuszt, Schelling igen találóan jellemzi és írja körül a kivételes alkotó személyét és viszonyát magához a művészethez. A zseni az emberben lakozó isteni elem, a végesben megmutatkozó végtelen. „A zsenit az különbözteti meg mindattól, ami pusztá tehetség, hogy emebben pusztán valamilyen empirikus szükségszerűség rejlik, amely maga is véletlenszerű, míg a zseniben abszolút szükségszerűség van. Minden igazi műalkotás abszolút szükségszerű, az olyan műalkotás viszont, amely ugyanúgy létezhetett volna is, meg nem is, nem szolgál rá a műalkotás névre.”¹² Vagyis hagyjuk már azt a némileg gyerekes képzelgést, hogy talán valahol valaki létrehozott vagy létrehozhatott valami abszolútát, amely a művészetről vallott felfogásunkat alapjaiban írná át, ha ismernék, vagy ha egyáltalán létrejött volna. Ez csupa potencialitás, a műalkotás viszont Schelling szerint nem az, hanem *in actu létező*, mégpedig *in actu* abszolút létező. Szükségszerű a léte, ha nem létezik, nem is abszolút, s mint ilyen tökéletesen érdektelen, nem műalkotás. A lélek a zseni esetében az alkotás olyan állapotában van, ahol az egyes végesben feltűnik a tökéletesség visszfénye. A lélek nem egyszerűen individuális princípium, hanem mindaz, amivel az ember önmaga fölé kerülhet, s szó szerint megismétli a Stuttgarti előadásokban leírtakat: mert „a lélek nem jó, hanem maga a jóság”. Majd hozzáteszi: „nem szép, hanem maga a szépség”.¹³ A lélek ábrázolásában válik tehát láthatóvá a gondolat őserije (*Urkraft des Gedankens*).¹⁴

De mi ez a szép? Ebből a szempontból (de egyéb más esztétikai vonatkozásokban is) Kant a kiindulópont. *Walter Jaeschke* jogosan állítja, hogy Az ítéelőerő kritikája alapvető mű mind az idealista esztétika, mind a korai romantika számára.¹⁵ A szép kérdése a kanti filozófiában pedig központi helyen áll. Kant a szépet – az egyébként oly sokat félreértett – érdek (*Interesse*) fogalmával, illetve annak irányából határozza meg. Az érdek nélküli tetszés unos-untalan ismételtetése – mintha minden magát műveltnek nevező csak ezt ismerné Kanttól – önmagában semmit sem mond. Kant az érdeket a tárgy (*Gegenstand*) létezésének megjelenítéséhez kapcsolja. A vágyó-képesség (*Begehrungsvermögen*) lesz azonban a végpontja az ilyesfajta tetszésnek, amely nem hozható azonos nevezőre az ítélettel, hogy ti. a dolog szép avagy sem, hiszen ő írja: „hogyan egy dolog szép-e, nem arra irányul, hogy számunkra vagy bárki más számára van-e, vagy akár csak

¹¹ G. E. Lessing: Werke. Herausgegeben von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schöner, Bd. 1–8, München: Carl Hanser, 1970. Bd. 6. 26. o.

¹² MF 162. o.

¹³ KzN 115. o.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Még hozzáteszi, hogy ennek egyik igen fontos fejezete a schellingi művészetfilozófia. W. Jaeschke: Ästhetische Revolution. In: Früher Idealismus und Frühromantik. Id.kiad. 7. o.

lehet-e valami fontossága létezésének, hanem arra, hogy miként ítéljük meg a dolgot a pusztá szemlélésben”¹⁶. Az érdeknélküliség a szép második mozzanatából következő vonatkoztatáson keresztül érthető, ugyanis a szép a fogalom nélküli tetszésnek felel meg.¹⁷ A fogalom nélküli tetszés alapja a szépnek, s éppen ez az, amely megkülönbözteti más, a szemlélet során keletkező ítélettől, mint például a „jó” feletti tetszéstől. A jó feletti tetszés az érdekléssel kapcsolódik egybe, hiszen a jó az ész közvetítésével, a fogalom által tetszik. Ahhoz, hogy ilyen ítélet szülessen, rendelkeznem kell a tárgy fogalmával. „Ahhoz viszont, hogy valamilyen szépséget találjak, erre nincs szükségem” – írja Kant. Majd hozzáteszi: „a virágok, szabad rajzok, a lombmintázat szándék nélkül egymásba fonódó vonalai” nem függenek semmiféle fogalomtól, mégis tetszenek.¹⁸ Természetesen a szép kanti fogalmában benne van az is, amit a hétköznapi vélekedés csak és kizárólag benne lát, de mintegy akcidenz elemként és nem fundamentális meghatározás gyanánt. Kant világosan állást foglal amellett, hogy a szépségről alkotott minden olyan ítélet, amely a legkisebb érdekekhez is kapcsolódik, nem tiszta ízlés-ítélet, nem közömbös, nem elfogult. De ez azt jelenti, hogy az az ítélet, amely a legcsekélyebb mértékben kötődik a fogalomhoz, az ész által közvetítetthez, az a nem tiszta ízlésítélet. A közömbösség pedig azt jelenti, hogy ennek semmilyen szubjektív cél, de ugyanakkor semmiféle objektív cél megjelenítése nem szolgálhat alapul. Csak nézem a virágos mezőt, érzem az illatot, hallok a madarak énekét, anélkül, hogy előzetesen fogalmam lenne a virágról, mezőről, dalról. Itt még – leibnizi terminussal élve – nincs jelen az appercepció fogalmi kerete, csak percipiólok, anélkül, hogy azt „megfosztanám” (gondoljunk bele: az „a” egy fosztóképző) a teljes egész harmonikus és egyben istenien kaotikus örömetől. De továbbgördítve ezt a fejtegetést eljutunk addig a következtetésig, amely már jóval túlmutat a hétköznapi értelemben vett érdek fogalmán. Mert „szép az, amit fogalom nélkül egy szükségszerű tetszés tárgyaként ismerünk meg”.¹⁹ Hogy is fogalmazott Schelling a szükségszerűséggel kapcsolatban? Mindenesetre elgondolkodtató.

A szép példászerű, a szépségnek ideálja van. (*Ideale der Schönheit*)²⁰ Az ideál vagy idealitás nem tévesztendő össze az eszmével, vagy másképp: az ideával. „Az eszme tulajdonképpen észfogalmat jelent, míg valamely egyes lénynak mint egy eszmével adekvát megjelenését ideálnak nevezzük.” Kant szerint ennek megfelelően ez az ízlés ösképe, a szép ideálja.²¹ Schelling szerint a szép ugyancsak idealitás, de másképp megközelítve: a szép a véges beleképződése a végte-

¹⁶ I. Kant: Az ítélőerő kritikája. (IEK) Budapest: Ictus 1996 (ford. Pap Zoltán) 118. o. A terminusok egyértelműsége miatt egyszerre használom a német kiadással. A német kiadás: Kant: Kritik der Urteilkraft. In: Werkausgabe in 12 Bänden. (KdU) Hrsg. Von Wilhelm Weischedel Frankfurt: Suhrkamp 1977. Bd.10. 116. o.

¹⁷ I. Kant: Az ítélőerő kritikája. (IEK) Budapest: Ictus 1996 (ford. Pap Zoltán) 134. o.

¹⁸ IEK 121. sk. o.

¹⁹ IEK 157. o.

²⁰ IEK 149. o. KdU 149. o.

²¹ Uo.

lenbe.²² (Egyébként erre utalt az igazság és a szépség fogalmának korábbi egybefűzése is.) Kant ugyanakkor ezzel kapcsolatban egy nagyon is használható, teljesen kézzelfogható magyarázatot ad mindehhez. Magyarázatot – ha úgy tetszik – hétköznapi használatra. Mert így folytatja fejtegetését: a szépség ideálját az ízlés ösképeének kellene inkább neveznünk. Ezt a szépség ösképét a szép ideáljának hívjuk, „olyan ideálnak, amelyet, *ha birtokában nem is vagyunk, mégis igyekszünk önmagunkban létrehozni*”²³. Ebben pedig egyértelmű, hogy a törekvés és annak tárgya, azaz amire intencionálódik, különös hangsúllyal rendelkezik. Ha nincs is a birtokunkban, lényeges, hogy akarjuk-e avagy sem azt létrehozni, akarjuk-e ezt az idealitáshoz kötött tényleges viszonyítási pontot megteremteni. Ha lemondunk erről, valahol lemondunk arról, hogy a művészet közélébe jussunk. Ha nem tesszük, akkor semmit nem teszünk azért, hogy a fogalom nélküli tetszés megérintse a lelket. Fogalom nélkül, szükségszerűen. Nem képes a tetszés során elgondolni azt, hogy a tetszés ne hozza létre azt az állapotot, amikor bizarr módon bizsergést érez az ember a nyakszirt táján, amikor nem tud számot adni érzelmi és értelmi állapotáról, amikor – ahogy Heidegger Hölderlin szavaival élve írja –: a forrás közelében találja magát, s onnan valóban nehezen költözik.²⁴ Nem képes elgondolni, hogy ez alól a szükségszerűség alól bárki vagy bármi kivonhatja magát. Ez a szükségszerű törvényt ad. Nem pedig az alapján alávetetten létezik. Nincs kivétel alóla, olyan, mint egy elháríthatatlan természeti jelenség. Ezt érezzük akkor, amikor egy műalkotás hatása alá kerülve átélünk egy katartikus élményt. Az élmény maga ekkor megrázó és kikerülhetetlen. Egy esztétikai vis maior.

És visszatérve az első megjegyzéshez. Kalokagathia: a szép egyben a jó. Vagyis az etikai ítéletek és esztétikai ítéletek szükségképpen egybeesnek? Nem vagyok ebben biztos. Hogy egybeeshetnek – azaz feltételesen fogalmazva – az lehetséges. A régiek még így gondolták: a jó, ha igazán az, ami, ha megfelel a saját idealításának, az egyben szép is. És fordítva. Azonban manapság a szép megítélése egyre nehezebb, ahogy a jóé is. Végtelen módon relativizálódtak a fogalmaink, és ekként ítéleteink is, annyira, hogy azt nem csak a görögök, hanem még a múlt században élők sem sejtették. Akkor a rossz is lehet szép? Vagy a rút is lehet jó? A mindig zsiszgő Žižek ezt írja: „A mi posztpolitikai liberális-engedékeny társadalmunkban az emberi jogokat tekinthetjük úgy, mint amelyek a Tízparancsolat megszegésére való jogunkat fejezik ki. (...) Jogunk a boldogság hajszolására és a magántulajdon birtoklására valójában a lopás joga (...) és ha a hatalom letolt nadrággal rajtakap, és megkísérli megelőzni törvényszegésemet, én így kiálthatok: „Támadás alapvető emberi jogaim ellen!”²⁵ Ha pedig a helyzet ennyire rémisztő (és valóban az), akkor a szép még inkább két-

²² MF 163. o.

²³ IEK 149. o. (kiem. Gy. Z.)

²⁴ M. Heidegger: A műalkotás eredete. Id. kiad. 119. o.

²⁵ Slavoj Žižek: „Megteheded!” (You may. London Review of Books. 1999. Magyarul in: „2000” július/augusztus. 7. o

séges, de talán kevésbé lett utilitarista, hiszen kevesebb hasznom van abból, ha a rútat szépnek kiáltom ki, mintha jogtalanságomból csinálok erényt. Ez itt a vég? Valamiképpen igen. A döntés ezért sokkal inkább individuális, mint bármikor ezelőtt. Ha másnak joga van egy szemetesvödröt és egy spaklit műalkotásként tiszteltetni velem mondjuk a Frankfurti Modern Művészetek múzeumában, vagy éppen a „MoMa”-ban, akkor nekem jogom van ahhoz, hogy döntésemet, legyen az politikai, ökológiai, magánéleti vagy bármi más, *esztétikai* szintre hoznom, és azt mondani ahelyett: jó vagy rossz, hogy tetszik vagy sem. Még ekkor is tévedhetek, de legalább élvezni fogom.

Tragédia és filozófia viszonya Hegel gondolkodásában

0) A címben szereplő téma első blikkre is az előadás egyik lényegei feladatáról árulkodik. Nyilvánvalóan Hegel nevének szerepeltetése okán, ez egyfajta küzdelem magával Hegellel, de még inkább a hozzá kapcsolódó szokásos előítéletekkel – a kettő pedig nem választható el egymástól. Mindez tragédia és filozófia hegeli vonatkozásában körülbelül azt jelenti, hogy a problémát elsősorban mint mikroproblémát kíséreljük meg bemutatni, s egyben lemondunk az olyan tradicionálisan „nagy” kérdések megválaszolásáról, mint amilyen pl. a művészeti formák hierarchiája vagy a művészet vége. A szöveg fő célja ugyanis nem valamifajta átfogóba illeszkedő Hegel-interpretáció, hanem a kíséreltezés: egy olyan megértési folyamat közbeni szegmense, amely a filozófia és a görög tragédia strukturális kapcsolódási pontjait keresi meghatározott történelmi időpontokban. Ennek megfelelően a következő gondolatmenet egészében véve inkább mondható Hegel-közelinek, mintsem Hegel-immanensnek. A látszat ellenére az alkalmazott mikroperspektíva, amelynek alapját a szekunder recepcióirodalom helyett sokkal inkább a primer szöveganalízisek adják, pontosan azt a konstruktív kritikai attitűdöt hivatott elősegíteni, hogy megpróbáljunk megszabadulni (és itt mindenekelőtt e szöveg szerzőjéről van szó) a névhez társult beidegződéseinktől.

Az alapperspektíva, melyet *Az igazság és módszer*ben maga Gadamer is támpontként választott, mindazonáltal Hegeltől származik, és a jelenre vonatkozik.¹ Ennek megfelelően a gondolatmenet egyfajta virtuális híd szerepét próbálja magára öltetni, amely a konferencia keretében elhangzó előadások gondolatmeneteit a hegelivel és néhány görög tragédiáéval összeköti. Gadamer nevének említésekor egyúttal meg kell jegyeznünk, hogy Hegel művészetfilozófiai előadásai, egyértelmű ontológiai irányultságuk miatt, kétségtávolú annak a platóni hagyománynak a részei, amelynek meghatározó jellegére a Heideggertől elinduló 20. századi filozófiai hermeneutika hívta fel a figyelmet.

Bevezető intencióinknak megfelelően gondolatmenetünk két fő részből áll: elsőként az egészként tekintett műalkotás hegeli interpretációját kíséreljük meg

¹ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. (Ford. Bonyhai Gábor) Osiris, Bp., 2003. 196–201. Vö. továbbá Riedel, Manfred: *Megérteni azt, ami van*. (Ford.: Nyizsnyánszki Ferenc) In: *Gond.* 11., KLTE Filozófia Intézet, Debrecen, 1996., 115–140. A kulturális vonatkozással minden esetben előtérbe kerül a *jelen* kérdése, és a „megérteni azt, ami van” mindenkor hegeli programja. Gadamer meggyőzően érvel amellett, hogy Hegel, a tudás egyáltalán lehetséges tartalmából, a fenomenéből kiindulva, annak mértékétől a jelent teszi meg, utat nyitva a filozófia hermeneutika XX. századi alakulásához. Hegel szerint a filozófia egyetlen releváns eszköze az integráció, a múlt közvetítése a jelennek, a jelenben.

felvázolni valamelyes hermeneutikai komplexitásában, miközben végig a mű mint eszmény lényegi, dinamikus-dialogikus jellegére koncentrálunk, s közben a műalkotás általános képe fokozatosan tragédiakölteménnyé transzformálódik, pontosabban *konkretizálódik*. A második menetben azután a tragédia és filozófia érintkezési pontjaival kapcsolatosan vetünk fel néhány kérdést, a tragédia általános hegeli interpretációjából kiindulva.

1.) A hegeli esztétika centrumában köztudottan a művészeti szép, az eszmény és annak realitása áll. A nemrég magyarul is megjelent 1823-as lejegyzésben az eszmény, az eszme fogalmából levezetve, *elevenként* kap meghatározást, s ez az a fogalom, mely a leginkább láthatóvá teszi a művészet Hegel által preferált kulturális relevanciáját.² A kulturális jelentőség prioritása pedig a hegeli filozófia valóság- és gyakorlatorientált perspektívájából ered. A művészetfilozófia ilyen koncepciója ezért a műalkotás tárgyalásakor messzemenően tekintetbe veszi a befogadó tudatot. Ebből következik, hogy az eszmény kísérleti interpretációjának eleve összetettebb módszerre kell törekednie, minthogy a műalkotást izoláltan, pusztán annak formai-tartalmi attribútumait vizsgálja. Hegel közvetve maga is megfogalmazza ezt a követelményt, amikor kijelenti, hogy „dologként [Dingsein] a mű nem is műalkotás”³. A mű ontológiai karaktere tehát már Hegel szerint sem pusztán meglét, hanem egy sajátos aktív viszony, amely a befogadóval való találkozásban teljesebbé válik.⁴

Gondolatmenete onnan indul, hogy a művészet ontológiai-antropológiai szükséglet, mely a meghasonlottság individuális és kulturális aspektusainak leküzdését szolgálja, hiszen a műalkotás az ember számára azt mutatja meg, hogy mi ő maga, pontosabban, hogy *hogyan van*: „Mivel az ember tudat, ezért szembeesülnie kell önmagával, a gondolkodás tárgyává kell tennie azt, ami ő maga és

² Ld. Hegel, G. W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról*. (Ford. Zoltai Dénes) Atlantisz, Bp., 2004. (A továbbiakban: *Előadások* '23.) 97. skk., valamint vö. *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai I. A logika*. (Ford. Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Bp., 1979. 305–309.

³ *Előadások* '23. i. m. 63.

⁴ Az eszmény elevevalósága és realitása mellett Hegel – többek közt – a következőképpen érvel: „[a művel] az individuum egy véges világba lép át, s ez nem egyéb, mint a cselekvés meghatározott helye és időpontja, a lakás, a használati eszközök, fizikai szükségletek, fegyverek fajtája és az individuum hozzájuk való viszonya, az élet kényelmét szolgáló egyéb tárgyak, továbbá a parancsadás és engedelmisség módja, a család, a gazdagság, a szokások, az erkölcsök, a másik emberhez fűződő esetleges kapcsolatok – és mindez a lehető legnagyobb sokféleségben... Aki nek csak ködös elképzelései vannak az eszményről, az azt hiheti, hogy ezt az egész véges világot távol kell tartani a művésztől, s akkor majd az eszményi túlelmeledik az inség, a nélkülözés egész szféráján... Csakhogy az ilyesmi az eszményiség félreértése, beteges eszményiségre vall. Mert az ember szubjektív totalitás; mint ilyen kizárja a szervtelen természetet, a külsődlegest, ám miközben kizárja, egyszersmind kapcsolatba is lép vele. A szubjektumhoz úgy tartozik hozzá a környező világ, mint az istenhez a templom... Az embert a külső világgal való kapcsolatában kell ábrázolni, mivel az ember ebben a kapcsolatban létezik.” *Előadások* '23. i. m. 155–156., valamint: „[A műalkotás] nem magáértvalóan, hanem számunkra létezik; benne otthon kell éreznünk magunkat.” Uo. 72.

ami egyáltalán létezik. A természeti dolgok egyszerűen és egyszerűen *léteznek*. Az ember viszont mint tudat megkettőzi magát; *létezik*, továbbá *önmagáért* létezik: kibontakoztatja, szemléli, elképzei önmagát, tudatosítja önnön lényét; önmagával szembesül. A műalkotás általános szükséglete tehát az emberi gondolkodásban gyökerezik, mivel a műalkotás egyik módja annak, ahogyan az embernek megmutatható, hogy mi ő maga... A művészet általános szükséglete tehát az az ésszerű szükséglet, hogy az ember mint tudat nyilvánuljon meg, hogy megkettőzze, maga és mások számára szemléletessé tegye magát. Ezek szerint az ember azért hoz létre műalkotásokat, hogy ezzel a tudat önmagának tárgya legyen.”⁵ Heideggeri terminusokat is kölcsönvéve ezt az önmagasságot olyan dinamikus mássálevésként határozhatjuk meg, mely dinamizmusban a tudat folyamatosan önmaga felé tart.⁶ Önmegismerés a másban, ami egyben annak felismerése is, hogy ez a más a tudat *saját mása*. E kerülőút során a befogadó tudat fokozatosan, adott szinteken és változatokban, sokszor visszalépésekkel tarkítva, levetkőzi létének és gondolkodásának önkorlátozó mozzanatait. Hegel szerint ugyanis a megértés nem pillanatszerű, hanem lényegileg folyamat és mozzanatokból tevődik össze. De hogy rövidre zárjuk értelmezésünk ezen részét, és egyúttal érzékeltessük, hogy a műalkotás hegeli kérdése nem vegytiszta reprezentációs probléma, rögzítenünk kell, hogy a műalkotás a tudat egy *speciális másaként* fogható fel, mégpedig két okból: 1. A műalkotás egyedüli adekvát alakja az *emberi*, amely voltaképpen a kerülőút különböző mozzanatait takarja, tehát nem szimpla antropomorfizmus, hanem az ember lényegi világkonstituáló és viszonyképző képességeinek kifejeződése.⁷ Az emberi műalkotás Hegel szerint minden esetben konkrét tudati viszonyokat jelenít meg s egyben azt, ahogyan a tudat a valóság dialektikus-dialogikus struktúráit adott szinteken megérti. Az emberi jelző ezért alapjában véve egyfajta vonatkoztatottságot takar: bármi lehet ugyanis a művészet tárgya, de kizárólag az ember struktúráképző-elsajátító működésének, azaz világának relációjában.⁸ (A hegeli értelmezés szerint minden

⁵ Előadások '23. i. m. 64–65.

⁶ Ld. ehhez Heidegger, Martin: *Hegels Phänomenologie des Geistes*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1997. 189–196.

⁷ Ld. Hegel, G. W. F.: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. III. kötet. *A szellem filozófiája*. (Ford. Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Bp., 1981. 348.

⁸ Az a mód, ahogyan Hegel a voltaképpeni műalkotások emberi jellegét tárgyalja, illetve ahová az elképzelése kifut, egyes momentumai, úgy vélem, bizonyos gondolati hasonlóságokat mutat Heidegger későbbi tájképfogalmával. A *Lét és idő* 24. paragrafusában a következőket olvashatjuk: „a mindennapi világban-benne-létet a világban és a világon belüli létezővel való foglalatosságunk is nevezzük..., [amely] nem az immár csak felfogó megismerés, hanem a tevékeny, használó gondoskodás, melynek saját „ismerete” van”. Martin Heidegger: *Lét és idő*. (ford.: Vajda M., Angyalosi G., Bacsó B., Kardos A., Orosz I.) Osiris, Bp., 2001. 87. Heidegger szerint az ilyen foglalatosságban a létező mindig kézhezállóságában nyilvánul meg, valamire való, valamire alkalmas, kezelhető, megbízható. Részleteiben ld. uo. 87–103. „Ez nemcsak azt a létezőt jelenti, amely minden más megelőzve elsőként kerül utunkba, hanem egyúttal azt a létezőt is, amely a „közelen” van. A mindennapi foglalatosság kézhezállójára a közelség jellemző. A létezőnek, amely „kézhez áll”, mindig más és más a közelsége, s ezt nem a távolságok kimérése rögzíti... A hely a meghatározott „ott” és „itt” [„Da”], ahová egy eszköz éppen odatartozik... A

egyes műalkotás per definitionem a szubjektum-objektum szakadék betemetésére irányuló ösztönös erőfeszítés bizonyítéka.) 2. A művész ebben a koncepcióban nem megvilágosodott tanítómester, alkotásaiban ő maga is saját emberi lényege megismerésének kerülőútját járja. A művész így a legemberibb tevékenységet működteti a mű létrehozásakor, azaz önmaga létmódját közvetíti önmaga számára a más(á)ban, műve így a közvetlen közvetítő, egész pontosan maga a művész és a befogadó irányába tartó közvetlen közvetítés, melyet Hegel eredetiségnek nevez.⁹

A fentiekből következik, hogy Hegel művészetfilozófiai valóságközpontúsága abban mutatkozik meg, hogy a műben immanensen megjelenő tartalom egész és a befogadás aktusakor lejátszódó tudati folyamatok *ugyanazok*, ami nem sivár egyformaság, hanem a két oldal olyan dialektikus-dialogikus inverzitása, melyben együttesen alkotják azt, amit Hegel valós műalkotásnak nevez. Egy Heideggertől kölcsönzött segédfogalommal úgy folytathatnánk érvelésünket, hogy Hegel minden esetben a műalkotás *egész körzetéről* beszél. A modell a legnagyobb könnyebbséggel természetesen a klasszikus művészeti formára, azon belül pedig a tragédiaköltészetre alkalmazható, mely a közismert tézis szerint külső és belső azonosságát valósítja meg. Ide kívánczik viszont az a kiegészítés, hogy *A szellem fenomenológiája* Bevezetésének értelmében voltaképpen mindegy, hogy az egyedi művet, vagy a befogadó konstitutívitását tekintjük külsőnek, illetve belsőnek – a lényeges, de mondhatnánk úgy is, az *igaz*, az a feltárt vonatkozasesz, ami a valóságban *történik*.¹⁰

gondoskodó foglalatosskódás a körületekintésben eleve szem előtt tartja, hogy hová tartozhat egy eszköz a maga eszközszerűségében, s ezt nevezzük tájéknak... Sem a tér nincs a szubjektumban, sem a világ a térben. Ellenkezőleg, a tér a világ"-ban" van, amennyiben a jelenvalólétet konstituáló világban-benne-lét teret tár fel." Uo. 126., 127. és 136. Heidegger fenomenológiai, kvalitatív téralképzése a világ strukturáltságából, az ember világgépző jellegzetességéből építkezik. Az ember éppen aktuális, dinamizálódó, folyton változó, szűkülő-bővülő, a külsőre irányuló viszonyulás-komplexét nevezi térnek, vagy tájéknak. A tájék-struktúra alakulása azonban mindig a mindennapi gondoskodó tevés-vevés momentuma, vagyis nem reflektált folyamat. Hegel ugyanezt a jelenséget egy más fogalomkészlettel, nyilvánvaló különbségekkel, a szubjektum interiorizáló létezésével, a külső belsővé tételével ragadja meg. Mindkét elképzelésben döntő viszont a motívum, hogy az emberi lényegét egy speciális tartalommal bíró viszonyulásban, heideggeri terminussal a világgépzésben, ragadják meg. Hegelnél ez a viszony maga az eredendő spekulativitás. Az emberi követelménye a művészetben tehát a tudat elsajátító világ-konstituáló tevékenysége és a külső realitás közötti, egymást meghatározó inverz mozgások ábrázolását fogalmazza meg.

⁹ „[A művészi] tevékenységhez mindenekelőtt hozzátartozik annak a tehetsége és érzéke, hogy *megragadja a valóságot* és annak alakjait... a fantázia nem áll meg a külső és belső valóságnak... a pusztá felvételénél,... hanem a valóságos létezés magán- és magáértvalósága szerint léttel bíró igazsága és ésszerűsége az, aminek külső megjelenést kell kapnia. A művész által választott tárgy ilyen *ésszerűségének* nemcsak a művész tudatában kell jelen lennie, nemcsak a művészt kell indulatba hoznia, hanem a művésznek a lényegit és az igazit teljes szélességében és teljes mélységében át kell világítania.” Hegel, G. W. F.: *Esztétikai előadások*. I. (ford. Zoltai Dénes) Akadémiai Kiadó, Bp., 1980. 286–287. Részletesen ld. uo. 285–299. (A továbbiakban: *Esztétika*.)

¹⁰ Ld. *Előadások* '23. i. m. 204–205. és vö. Hegel, G. W. F.: Hegel, G. W. F.: *A szellem fenomenológiája*. (Ford. Szemere Samu) Akadémiai Kiadó, Bp., 1961. 47–56.

Mielőtt azonban továbbmennénk, nagyon röviden szólnunk kell még művészet és művészetfilozófia viszonyáról. Az Enciklopédia 526. paragrafusában Hegel a művészetet közvetlen tudásként határozza meg, a filozófia pedig a fogalmi közvetítés világában él.¹¹ A határvonal azonban korántsem annyira éles. Hegel egyik első axiómája *A szellem fenomenológiájában*, hogy az ember létezésének fundamentális karakterisztikuma a fogalmiság. Minden megnyilvánulása egy fogalmi térben, a megértés és diszkurzivitás adott szintjén történik, mely alól a művészet sem kivétel. Tehát nem maga a fogalmiság (ma úgy mondanánk: nyelviség) hanem a fogalmak használatának módja az, ami a filozófiát, a művészetet vagy akár a hétköznapi beszédet megkülönbözteti. A műalkotással való találkozás tehát nem néma, hanem a megértés (megragadás) sajátos emberi folyamatainak egy változata. A tetszés és a természeti szép hatástalanítása, valamint a műalkotás emberi alakjának hangsúlyozása is alátámasztja ezt. Hegel történeti elképzelésében az individuum önmegismerése per definitionem egy kibontakozó és tisztuló fogalmiságban aktualizálódik, ami a művészetben a kortól, a művészeti formáktól és az individuum műveltségi fokától függően a közvetlenség és a közvetítettség átmeneteit bontakoztatja ki. Hegel meggyőződése, hogy a megértés minden formája a nousz és a logosz irányába tart. A szavak gadameri értelmezésének szimbolikáját kihasználva a nousz jelentéstartományában a nap fényének, az érzéki mozzanatnak a visszahúzódását és az ész fényének előretörését figyelhetjük meg. Ezzel párhuzamosan, a logosz esetében a pusztá hangzás és hallás helyét a Hérakleitoszra visszanyúló, a Zugehörigkeit szóban visszhangzó odahallgatás veszi át.¹² E két mozzanat Hegelnél tudat és világ, ember és fogalom eredendő összetartozásának és az összetartozás mikéntjének felismerését és elismerését fejezi ki. A hegeli argumentáció arra enged következtetni, hogy a megértés azon moduszain túl, melyek a látáson és halláson keresztül a különböző művészeti formák és irányzatok, például egy szobor vagy egy színdarab esetében közvetlenül magára a befogadásra vannak hatással, a szemantikai elmozdulás és törekvés felfedezhető az egyes műalkotások belső szerkezetében is.¹³ A dinamikusaknál, mint amilyen az emberi cselekvést középpontba állító antik tragédia, az átmenetek könnyebben nyomon követhetők. Visszatérve, a művészetfilozófia tulajdonképpen arra vállalkozik, hogy a művészet adott szegmensében végbemenő megértési folyamat kommunikálhatóságát magának a dolognak [Sache] megfelelően elősegítse, vagyis egy sajátos narrátorszerepet lát el. Sajátos, mert kizárólag a műalkotás körzetének ontológiai

¹¹ Vö. *A szellem filozófiája*. i. m. 347.

¹² A problémához vö. Fehér M. István „Az eszme érzéki ragyogása”: esztétika, metafizika, hermeneutika (Gadamer és Hegel). In: *Magyar Filozófiai Szemle*. 2003/3. 235–303. valamint vö. Gadamer, Hans-Georg: *A hallásról*. (ford. Simon Attila) In: *Vulgo*. 2000/3–4–5. 25–30.

¹³ A probléma részletesebb tárgyalására itt nincs módunk, meg kell viszont jegyeznünk, hogy az jellemzően a következő gondolatmenetből ered: „Az igaz a szellemben magáértvalóan létezik; amennyiben megjelenik, látszik, annyiban mások számára van jelen. Tehát csak a látszás módjában lehet különbség; csak a létezés anyaga képezhet különbséget. Ezek szerint a művészetnek csak a látszat módjában lehetnek sajátosságai, nem pedig magában a látszásban.” *Előadások* '23. i. m. 54.

kereteit tárhatja fel, és eleve lehetetlen számára bármiféle ízlésítélet típusú reflexió. A művészet legkiemelkedőbb helyén álló tragédiaköltészet azonban úgy tűnik, már igen kevésbé igényli ezt a megvilágító beavatkozást. Egész egyszerűen azért, mert az eszme megjelenésének ilyen változataként szinte mindent elárul önmagáról. A költészet fogalmiságának sajátja, mondja Hegel, hogy „olyan messzire megy érzéki elemének negatív kezelésében,...annyira feloldja a szellemi bensőség és a külső létezés összeolvadását, hogy az már kezd meg nem felelni a művészet eredeti fogalmának, s így a költészetet az a veszély fenyegeti, hogy általában elhagyja az érzékiség régióját és teljesen belevész a szellemiségbe”¹⁴, azaz diszkurzivitása kísértetiesen hasonlít a filozófiai dialektikus-dialogikus beszédmódjához. Azt a kérdést, hogy ez a jelenség valóban a művészet egyfajta (filozófia általi) veszélyeztetettségét jelenti-e, ahogyan azt később Danto is kifejtette,¹⁵ most nyitva hagyjuk.

2.1) Eddig Hegel esztétikai gondolatmenetének egy fundamentális mikroszeletét nagyvonalakban, leegyszerűsítő módon és súlypontoszva rekonstruáltuk. Azt láttuk, hogy a koncepció a következő leírását adja az eszménynek: az eszmény lényege az a dinamika, hogy a műben, a mű körzetében a (re)prezentált (emberi)tartalom és a befogadóban lejátszódó (emberi)folyamatok, külső és belső, egymással adekvátak, a valóságban spekulatív módon *ugyanazok*. A befogadó tudat itt önnön szabad lényegét teszi és tudja, mégpedig egy adott irányba, a fogalmiság, a közvetítettség felé elmozduló, ön-tudatosulási folyamatban. A következőkben, a teljesség igénye nélkül, a klasszikus görög tragédia általános hegeli interpretációjához az *isteni* fogalma felől teszünk fel néhány kérdést, mégpedig azért, mert úgy véljük, a tragédia cselekményét mozgó vita során kibontakozó eszmény, mint elevenség, nem pusztán egy olimposzi görög isten. Az eszményhez mint komplex egészhez ebben a vonatkozásban hozzátartoznak 1. az olimposzi istenek, akik viszont csak az ősi istenekkel vívott harcban öltenek testet és nyerik el individualitásukat, miközben az ősök lényegi attribútumait átvesszik és magukba építik. 2. a tragédia emberi szereplői által bejárt kerülőút, mely a pátoszon keresztül az isteni oldal dinamikáját követi 3. az a folyamat, amelyben a közönség a legkülönbébb szinteken megragadja a műben feltáruló vonatkozásokat, ami újfent nem más, mint az ontológiai önmegismerés kerülőútjának reális gyakorlása, 4. a befogadó számára világossá válik, hogy a mű által prezentált ontológiai tartalom ugyanaz, mint amit önmaga a mű befogadása közben végigjár. A processzust összességében a műalkotás dialektikájának is nevezhetnénk. A fenti négy mozzanat miatt tehát az eszményt elsősorban nem mint egy istent, hanem sokkal inkább mint az *istenit* próbáljuk szem előtt tartani, minthogy azt Hegel maga is a klasszikus legfőbb, szubsztanciális jellegzetességként állítja markánsan előtérbe.¹⁶ Ez a szó éppen tartalmának belső elevensége-

¹⁴ Ld. *Esztétika*. III. (ford. Szemere Samu) i. m. 182.

¹⁵ Ld. Danto, Arthur Coleman: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet*. (Ford. Babarczy Eszter) Atlantisz, Bp., 1997.

¹⁶ Vö. *Előadások* '23. i. m. 204–231.

ge, pulzálása révén kerül el, hogy üres terminussá merevedjen: semmit sem mond önmagában, csak az ember és világ összetartozásának, az ember lényegének hegeli feltárásában tömörödnek össze benne a hozzá tartozó, konkretizálódó gondolati tartalmak. Minthogy az isteni, a tartalmas végtelen az emberi tudat önmaga felé tartó, egység-létrehozó, ész-szerű működésének megnyilvánulása, azaz a (szubjektív) szellem, ezért az Hegel szerint nem transzcendens, hanem *transzcendentális*. A Kantra visszamutató jelzőben egyaránt megtalálható a tudat értelemkonstituáló, világképző alapszerkezete, valamint, hogy ez az ösztönös tevékenység csak a tudat önmagán *túl*nyúló, negatív mozgásával együtt jelentkezik. Szabadság, végtelen, szellem, isteni: Hegel összetartozó fogalmai. Az *isteni* terminussal tehát a klasszikus műalkotás egész vonzaskörzetéhez próbálunk az ész hegeli perspektívájából közelebb férközni, vagyis azokat az *erőket* keressük, amelyek jelentősebb konstituensei a mű, ezen belül pedig a tragédia realitásának, azaz kulturális relevanciájának.

Mindazonáltal az isten első körben az istenit jelenti, abban a kettős vonatkozásában, hogy egyrészt kezdeti, vagyis ősi görög alakja még egyfajta elvont hatalom, csak rendkívül homályos individualitás (mindössze neve és néhány meghatározása van), mely alapzaton aztán az újabbak alakot ölthetnek.¹⁷ A másikat a klasszikus művészeti forma és egyben az isteni lényegi definíciójában találjuk: „A régi istenektől az új istenekhez való átmenetet a görögök mint a titánok harcát és bukását adták elő.”¹⁸ Úgy látszik, mintha Hegel a tárgyalt fejezetben már a konkrét műelemzésekhez fogna hozzá, minthogy konkrét mitológiai eseményeket és műveket idéz. Ez persze részben igaz, hiszen az eszmény valóságát taglaló bekezdésekről beszélünk,¹⁹ ugyanakkor az elemzése háttérben, nem is olyan rejtetten, újra és újra a reális emberi tudat mozgását fedezhetjük fel. Bevezetésként, ahogyan már hangsúlyoztuk, érdemes emlékezetünkben tartanunk a tudat közvetlen ön-közvetítését a műalkotás körzetében, mely az abszolút szellem szintjén létrejövő tudásnak az artikulativitás és diszkurzivitás felé tartó módja. Ezzel párhuzamosan ki kell emelnünk a klasszikus műalkotások közötti elmozdulást a logosz felé. Harmadsorban pedig, a tragédia lényegének feltárásában kissé előreugorva, előzetesen szeretnénk jelezni, hogy egy adott tragédián belül is a közvetítettség növekedésével, tágulásával, a logosz felerősödésével találkozunk, hiszen a költészet a beszéd, a fogalom művészetének egy olyan kiemelkedő változata, melynek „tartalma a szubjektív elem, az önmagunk-

¹⁷ Interpretációnkban nincs mód arra, hogy pusztá felidézésén túl részletesen foglalkozhatunk az ősi istenek természeti/állati eredetének hegeli elképzelésével. Ugyanígy csak megemlíthetjük Hegel megjegyzését az újabb görög istenek szimbolikus állati jellegére vonatkozóan: a történeti értelmezés szerint a velük együtt járó ilyen attribútum (pl. Athéné és a bagoly) már csak járulékos, szimbolikus adalék, rendkívül kevés jelentőséggel bír az isteni görög lényegét illetően. Azért említi Hegel első helyen, mert ez a klasszikus legáltalánosabb, megszüntetve-megőrzött, közvetített sajátossága, melyet az azt megelőző koroktól és kultúráktól örökölt.

¹⁸ *Előadások* '23. i. m. 217.

¹⁹ Ld. uo. 133–169.

ra hallgatás, az önmagunk megértésének elve²⁰, mely megértés lényegileg folyamat.²¹ S mert minden mű csak a befogadás igaz történésében válik *valóságos* művé.

Az isteni a régi és új istenek harcában ölt testet. Látszólag ennek a harcnak nem sok köze van a tragédiát végignéző befogadó tudathoz, minthogy úgy tűnik, Hegel triviális módon „elmeséli”, kivonatolja az általa fontosnak ítélt művek effektív tartalmát. Valójában viszont ennél jóval több történik. Mi magunk nem térünk rá a feldolgozásra váró konkrét történetekre. Az istenek harca Hegel szerint *átmenet*, tartalmi változás, meghatározottságok általi alak-nyerés, konkretizáció, egyedivé válás, tehát individualizáció. Az antik művészet az olimposzi istenek előretörését jeleníti meg. Mivel „minden átmenetnél az történik, hogy az eredmény lényegében magában foglalja az eredet nyomait”²², az ősi és új istenek közötti vita végső célja nem a másik végleges elpusztítása, a megsemmisítés értelmében. „Hogy ezek a természeti hatalmak [az ősi istenek], amelyek eleddig a szubsztanciális oldalt képezték, jelentésüket tekintve átalakultak, és valamely szellemi szubjektivitás képzetévé változtak, az szükségszerű előrehaladás. A görög mitológiában ez az átalakulás szükségszerű, de naiv módon, szó szerinti értelemben elképzelt. *Az átalakulás során a régi megmarad.*”²³

Az idézet több fogalma is magyarázatot igényel. Hegel az ősi isteneket természeti hatalmakként értelmezi. Ilyen mivoltukban viszont nem feltétlenül az a döntő, hogy az elemek urai, főként pedig az lényegtelen, hogy mely elemeké. Tulajdonképpen egyáltalán nem is urai semminek, inkább valamifajta működésekként, hatásokként érdemes megragadnunk természetüket. Homályos, elmosódott formák, bizonytalan és kaotikus megnyilvánulásai a legkülönbélebb, első-sorban khtonikus erőknél és mozgásoknak. A titánok, a százkezők, Typhón, Skylla, Kharybdis, az Erinuszok stb. titokzatos, sötét, borzalmas lények. Hegel szerint azért ilyenek, mert alakjuk rögzítetlen és azonosítatlan, az elvontság jegyeit mutatják, vagyis a neveiken kívül nagyon kevés meghatározottsággal rendelkeznek: nem kommunikálisek, a diszkurzivitás szempontjából *közvetlen*-ként tűnnek fel. Mégis, ezek a hatalmak rendkívül erősek, annak ellenére, avagy inkább éppen azért, mert a homályban laknak, s csak ritkán lépnek a fénybe. Már

²⁰ Uo. 327.

²¹ A (tragédia)költészet, a művészet egyik legkiemelkedőbb változataként természetesen nem képes a fogalom teljes spektrumának megjelenítésére, nem tudja a fogalmat extrém közvetítettségében felmutatni. Ez Hegel szerint egyetlen korban sem valósulhat meg. Ezért is mondhatjuk azt, hogy a művészet, azon belül pedig a (tragédia)költészet e koncepcióban *úton van* a logoszhoz. Mégis, annak ellenére, hogy a tragédia nem abszolút értelemben abszolút, hiba volna azt gondolnunk, hogy a fogalom lényegéből semmit sem tud megvalósítani. Ellenkezőleg, ahogyan Hegel maga is mondja, a tragédiát mindössze egy hajszal választja el magától a filozófiától, ami a görög költészet határhelyzetét teszi nyilvánvalóvá. A fogalmi közvetítésben eleven (tragédia)költészet tehát nagyon is képes a művelt (görög) embert önnön ész-szerű lényegéhez visszavezetni, önmagával közvetíteni, vagyis szabaddá tenni – *a maga végességében*.

²² *Előadások* '23. i. m. 216.

²³ Uo. 216–217. (kiemelés tőlem – A. Z.)

nem pusztán szimbolikusak, de még nem egészen antropomorfak, még nem individuálisak s ezért idegenek az ember rendezett (fogalmi) világától.

Azonban „Istenhez, mint szellemhez hozzátartozik az emberként való megjelenés, különben nem volna szellem. Az antropomorf jelleg tehát lényegi mozzanat az isteni természet igazi fogalmában.”²⁴ A definíciót az eddigiek több oldalról is alátámasztják. A műalkotás a tudatot, mint szellemet önmaga felé mozdítja ki és fordítja azzal, hogy az *emberi* ilyen fordulatait spekulatív módon számára (re)prezentálja. Ez a dinamizmus a műalkotás körzetében történő tartalmas végtelen, a tudat önnön túlnyúló és visszatérő szabad lényegének megvalósulása, az isteni. Ez csak akkor történhet meg, ha a műben a mindenütt *jelenlévő* vonatkoztatottság, az emberi realizációja megy végbe. E manifestáció tulajdonképpeni formája Hegel szerint az antropomorf. Újra hangsúlyozzuk tehát, hogy a műalkotásban testet öltő isteni, és az isten sohasem önálló entitás, nem pusztán objektum, vagy szubjektum, hanem az ember relációjában, az ember *számára* van. Éppen ezért a műalkotás „célja”, az ember felszabadítása, és belső tartalma „eszköze” ugyanaz. Ami a műben úgy mond „belül” zajlik, amit megjelenít, és ami „kívül” a befogadóban végbemegy az ugyanazon *egy* eseménynek a két mozzanata, melyek azonban önmagukban semmiféle realitással nem rendelkeznek. „Mármost a sokfélét egyfajta kifejezéssé összegezni (mégpedig úgy, hogy egymásonkívüliségét megtartva minden rész az egybefoglalt egészet mutassa meg, vagyis hogy minden rész átlelkesített egésznek mutakozzék): ez a közelebbi meghatározása az eszménynek, a szépségnek, ahogyan a művészeti szépségként létezik.”²⁵ Újra megérkeztünk az eszmény egy olyan centrális meghatározásához, melyet Hegel az eleven fogalmából vezetett le. S bár ezt a levezetést nem rekonstruáltuk, most mégis egy kapcsolódási pontot találtunk hozzá. A befogadó tudat és a műalkotás együtt-mozgásának tudat felőli mozzanatát már érintettük. Most a műalkotás immanens, ábrázolt tartalmát kell konkrétan bekapcsolnunk a gondolatmenetünkbe. Az eszmény most a görög istenként, pontosabban az istenek harcaként áll előttünk. Mindkét oldal az eszmény *valóságának* konstituense, pontosabban az isteni és az istenek harca, immár nem egyoldalúan, a befogadó tudattal együtt szemlélve, az eszmény elvont meghatározásainak konkretizációs útja. Amikor azonban az eszmény valósága kerül szóba, „mindenek előtt ki kell emelnünk a szubjektivitást, az individualitást, az elevenség mozzanatát”²⁶, mely annak minden oldalát át kell hatnia. Korábban utaltunk rá, hogy a tudat pusztán szubjektivitása hogyan szívódik fel a műalkotás körzetében uralkodó eleven viszonyokban, s válik egyfajta tulajdonképpeni, önfeltáró individualitássá.

Az istenek harca Hegel szerint maga az átmenetként kibomló elevenség. A régi istenek sötét, homályos és titokzatos kvázi-szubjektumok. „Az új istenek – ellenben – nem ilyen természeti lények, hanem egészen másfélék: individuumok,

²⁴ Uo. 210.

²⁵ Uo. 129.

²⁶ Uo. 123.

amelyekben szembeötlő a szellemi mozzanat.”²⁷ Az új istenek individualitása azonban szintén összetett és valami változó. Kezdetben még nem is transzparenssek, önállóságuk és szembenállásuk a régi istenekkel pedig nem pillanatszerűen jön létre. Érdemes végigkövetni, ahogyan Hegel a feszültségektől egyáltalán nem mentes művészetfilozófiai leírásában összehozza, párhuzamba állítja a mitikus-történeti tényeket közvetlenül a műalkotásokban elmesélt történettel, közvetetten pedig a műalkotás körzetében kulmináló metafizikai, azaz tudati és kulturális erőkkal. Hegel nem azt mondja, hogy az olimposzi istenek a régi istenek feletti győzelemmel tesznek szert individualitásukra. Ebben az esetben ugyanis filozófiai esztétikája elveszítené spekulatív lüktetését, lezárná magát és pozitívvá merevedne. Az új istenek a régi istenekkel folytatott *vitában válnak* kiteljesedett szubjektummá.²⁸ A következő gondolatmenetben az isteni komplex elképzelését kissé redukáljuk, zárójelbe téve annak tudati, fenomenológiai aspektusát, hogy kis ideig kizárólag a görög istenvilágra koncentrálhassunk. A levezetés remélhetőleg önmaga is szembetűnően fog visszautalni a megértés érdekében direkt kikapcsolt fenomenológiai tartalomra, mely a gondolatmenet végére így egyre inkább újra szóhoz jut.

A vita lényegét képezi, hogy „az átalakulás során a régi megmarad”, azaz a vitázó felek mindvégig egymásból nyerik meghatározottságukat. Hiba volna tehát a két oldal abszolutizálása, egymással szembeni rögzítése. A régi istenek kezdeti, homályos, természeti, vagyis külsődleges tartalma nélkül az új istenek csak valamiféle üres és belül halott alakot ölthetnének. Megfordítva pedig, az ősi istenek semmiféle fogalmi, gondolati konkrét jelentés felé nem mozdulhatnának ki az újak nélkül, vagyis racionális-diszkurzív perspektívában alaktalanok maradnának. Hegel ezt a spekulatív összefüggést a következőképpen írja le: „Aho- gyan mármost a jóslatban a *tartalom* a *tudó* és *akaró* istenekben van, a külső megjelenés formája pedig az elvont külsődleges és *természeti*, úgy másfelől a *természeti* elem a maga általános hatalmaival és ezek működésével válik *tartalom*má, amelyből az önálló egyéniségnek még csak fel kell küzdenie magát, s amely csupán a formális és felületes megszemélyesítést kapja legelső formájául. Ezeknek a pusztán természeti hatalmaknak a visszautasítása, az ellentét és ellentmondás, amely legyőzi őket – épp ez az a fontos pont, amelynek köszönhet- jük a klasszikus művészetet.”²⁹ Az idézet arra a fundamentális jelentőségű defi- nícióra mutat vissza, hogy az isteninek mint eszménynek, igazságának megfele-

²⁷ Uo. 217.

²⁸ „Ezzel az átalakulásnak ez a negatív viszonya, amelyről eleve megállapítottuk, hogy a klasszi- kus művészeti forma ez első lépcsőfokának lényege, most egyben emez első lépcsőfok tulaj- donképpen központjává válik; mivel a megszemélyesítés itt az az általános forma, amelyben az isteneket elképzelik, s az előrehaladó mozgás az emberi és szellemi egyéniség felé tart, habár ez először még csak határozatlan és formátlan alakban lép fel, azért a fantázia az újabb istenek negatív magatartását a régiekkel szemben mint harcot és háborút szemlélteti. A lényeges hala- dás azonban az, amely a természettől a szellemhez mint a klasszikus művészet igazi tartalmá- hoz és tulajdonképpen formájához vezet.” *Esztétika*. II. i. m. 41.

²⁹ *Esztétika*. II. i. m. 34.

lően, „látszania kell, meg kell jelennie”, s egyben nemcsak a szimpla érzékiséget, hanem a nousz fénye felé való elmozdulást kell véghez vinnie. A nousz fénye a látható módon felfogható, az azonosítható, a rendezett, a kommunikálható, a konkrét módon fogalmilag megragadott felmutatása, ami a hegeli filozófiájában a nem-diszkurzívtól, pontosabban az alig-diszkurzívtól induló, attól elkülönülő és elkülönülődése során jelentéssel telítődő folyamat. Az új istenek, a fény hírnökei éppen egy ilyen elkülönülődéssel születnek meg. Világra jövő-süket nemcsak naturális-történeti, hanem egy sajátos művészetfenomenológiai oldalról is magyarázza Hegel.

Ez utóbbi arra hívja fel a figyelmünket, hogy az egyes műalkotásokban, s itt főként a költészetről, azon belül is a tragédiáról van szó, az olimposzi istenek kezdetben még konkrét manifesztáció nélkül, az orákulumok és jósok kijelentéseinek keresztül tűnnek fel. Amint azt Hegel maga is értésünkre adja, ez rendkívül fontos mozzanata az *isteni* megértésének.³⁰ Az orákulum szava az új istenek eljövételének lehetőségét, az új istenek lényegét rejti, maga is fogalom, valami általános, mégpedig abban a jelentésében, hogy lehetőségek foglalatja, így az ember számára szükségképpen bizonytalan és többértelmű. Olyasmit mond ki, ami még csak lehetősége szerint az, ami. Úgy fogalmazhatnánk: az a mód, ahogyan mond, megegyezik azzal, amit mond. Az orákulum szava általános meghatározása és kezdeti identifikációja magának annak az új istenségnek, aki azt közvetve kimondja. A nehezen érthető utalásokban kezd alakot öltetni a rejtőzködő ősszel vitába szálló isten. (Persze mindez az ember *sámára* jelentkezik így.) Az orákulum szavában következik be a vita felnyílása. Sokértelmű nyelve valójában isteni nyelv, amely a belőle kibomló tartalmakat magában, egyben és hatálmában tartja, horderejét pedig az ember nem képes közvetlenül felfogni.³¹ A jóslat igazságának immanens értelmezését valójában majd maga a mű egésze, a tragédia menete fogja kibontani és közvetíteni a tragédia résztvevőinek – mely egészbe a mű szereplőin kívül a lelátón helyet foglaló nézők is beletartoznak, hiszen a mű nem valami külső, hanem magának a spekulatívnek a megmutatkozása, a működés értelmében.³²

Ahogy az új istenek, a mű kezdetekor, az orákulum jövődölésének szavaiban vitába szállnak az ősi istenekkel, és a mű menetében elkülönülni törekse-nek tőlük, úgy öltönek egyre azonosíthatóbb alakot, s fejlődnek önálló, önma-gukat a másikkal való polémiában elnyerő individuumokká. Kifejlődő individuali-tásuk, mint megragadott egység, egy *küzdelem* eredménye, mely egyedi indi-

³⁰ Az orákulum problematikájához ld. *Eszétika*. II. i. m. 29–34.

³¹ „Mert a jóslatok feltevése szerint az isten a tudó ugyan, s ezért Apollónnak, a tudó istennek szentelik a legfontosabb jóshelyet; a forma azonban, melyben az isten tudtul adja akaratát, az egészen meghatározatlan természeti marad, egy természeti hang vagy szavak összefüggéstelen hangzása. Az alaknak ebben a zavarosságában mármint maga a szellemi tartalom is elhomályo-sul és ezért értelmezésre és magyarázatra szorul.” *Eszétika*. II. i. m. 32–33.

³² A művészetfilozófia pedig e holisztikus folyamat spekulatív leírását tűzi ki céljául.

vidualitás csak a küzdelem által és a küzdelemben tekinthető valóságosnak.³³ Ez az alak-nyerés voltaképpen egyszerre érzéki és nyelvi természetű. Érzéki, azaz érzéki módon látható és hallható. Nyelvisége azonban a látás és hallás, nousz és logosz tradicionális metafizikai jelentésrétegének bekapcsolását teszi szükségesé, s ezzel a probléma mélyebb szintjei kerülnek előtérbe. A két, egymásra mutató görög kifejezést egy általánosabb hegeli vonatkozásban már érintettünk, most megpróbáljuk konkrét művészeti összefüggésekre alkalmazni. Az előadott műalkotásban az új istenek individualizációja a régi istenekkel folytatott vitában történik, méghozzá a nyelvi mű sajátosan szerkesztett fogalmi hálózatban, nyelviségének elmélyülésével. A vita maga mozzanataiból épül fel; voltaképpen szerteágazó és összefutó, elkülönítő összekapcsolások, más néven meghatározások olyan struktúrájaként definiálódik, mely a mű kibontakozásával mind sokréteűbbé és gazdagabbá válik: a hegeli *közvetítés* és *közvetítettség* tartalmait mutatja magán. E meghatározások a tragédia minden kulcsszereplőjét megpróbálják elvinni lényének határaiig, egyediségének egészét egy folyamatban megragadva ezzel. Az individualizáció tehát hegeli értelemben vett fogalmi kialakulás, melynek során az érzékileg megjelenő isten fokozatosan töltődik fel ész-szerű, diszkurzív tartalommal.³⁴

Minthogy az új istenek nem pozitívva merevedett individuumok, hanem individuumokká *válnak*, ezért elkülönбöződésük során, első körben, még csak szubjektivitásuk egyoldalúsága domborodik ki: a harc az ősökkel látszólag a másik oldal megsemmisítéséért folyik. A klasszikus műben az olimposziak a régi istennel mint velük külsővel veszik fel a harcot, hiszen csak így lehetnek magukat elhatárolóan, kizárólagosként felmutató, transzparens szubjektumok. Azonban az abszolút szellem szintjén ható eszmény, ahogyan a befogadó tudat esetében is, a műben ezt a korlátozottságot még megszilárdulása előtt fokozatosan feloldja és

³³ Hegelnél a fogalmi megragadás a valóság mozgó relációihoz igazodó és tartozó mozgás, olyan dinamikus közvetítés, mely a dologban rejlő spekulativitást *kiküzd*i és felszínre hozza. *A szellem filozófiájának* 556. §.-ának definícióját, mely a művészetet *közvetlen tudásként* definiálta, rövid interpretációnk szerint láthatóan a *közvetítődés felé tartó közvetlen tudásként* kellene árnyalnunk, hogy az eredetileg a filozófia jellegzetességeként adódó küzdelem motívuma megjelenhessen.

³⁴ „Ha most általánosságban azt kérdezzük, mi az, aminek mostantól fogva háttérbe kell lépnie a klasszikus művészet számára és nem számíthat többé végső formának és megfelelő tartalomnak, akkor elsősorban a természeti elemek jönnek tekintetbe. Ezzel az új istenek világa számára elesik mindaz, ami zavaros, fantasztikus, homályos, minden vad összekeverése a természetinek és a szelleminek, a magukban szubsztanciális jelentéseknek és az esetleges külsőségeknek. Az új istenek e világában az olyan határtalan képzelet termékei, amely nem ismeri még a szelleminek mértékét, már nem találnak helyet, és joggal kell kerülniük a világos nappali fényt. Mert a nagy kabirokat, a korybantokat, a nemzőerő ábrázolásait stb. kicsinosíthatjuk, amennyire csak karjuk, az efféle szemléletek... mégis minden vonásukban többé vagy kevésbé még a tudat derengéséhez tartoznak. Csak a szellem hozza napfényre magát; ami nem nyilatkozik meg és önmagában nem értelmezi magát, az szellem nélküli, s ismét visszahull az éjbe és sötétségbe. A szellemi azonban megnyilatkozik, s mivel maga határozza meg külső formáját, megtisztul a fantázia önkényétől, az alakok elmosódásától és a többi zavaros szimbolikus járuléktól.” Uo. 42.

megszünteti, ezért mondja azt Hegel, hogy „az átalakulás során a régi megmarad”. A pusztá szubjektumként fel- és kilépő istennek a tragédia menetében túl *kell* jutnia saját egyoldalúságán, hogy önnön *isteni* lényegét kiteljesítse. Az új istenek a *saját* őseikkel kerülnek kollízióba, amely tény mind az istentörténetekben, mind pedig az orákulum sajátosságaiban³⁵ feltűnő. Ezzel magyarázható, hogy miért nem képesek megsemmisíteni azokat, hanem csak mintegy alábukásra, lesüllyedésre, rejtőzködésre kényszerítve száműzni a sötétségbe. A khthonikus ősi erők topológiája tehát az, hogy az újak mögött és alatt helyezkednek el. Azonban még lesüllyedésük és visszahúzódásuk sem egyszerű eltűnés, mert az új istenek a harc során a régiek meghatározó jellegzetességeit, lényegi attribútumait *átveszik és önmagukba építik*.

Hegel művészetfilozófiája azonban nem egyszerűen azért ítéli eszményinek az olimposzi isteneket, mert a magyar kifejezés ezt jól visszaadja, halhatatlanok, csodálatosak stb., s ezért többek, mint az ember. Főként pedig nem azért, mert valami távoli, más-világi elérhetetlen lények volnának. Ennél sokkal szorosabb kapcsolat köti őket magához az emberhez és a valósághoz. Hiszen lakhelyük is a Föld egy jól meghatározott pontján van, ahogyan az alvilág bejárata is.³⁶ Az eszményi tehát nem az elérhetetlen, hanem ahová az ember útban van, azaz az elérendő, mégpedig az odáig tartó úttal együtt.

Ennél a pontnál térünk vissza annak megválaszolásához, hogy mi köze van az isteneknek a befogadó tudathoz a *műben*, a mű körzetében. A víta során a régi egy igen sajátos értelemben marad meg. Amikor az új istenek a saját őseikkel folytatott harc végére árnylétbe taszítják azokat, a lényegi meghatározásaikat, mint valami számukra mást és mégsem mást bekebelezik, önmagukba felveszik és beépítik. A régiek árny-léte voltaképpen nem változik, ám mégsem marad ugyanaz: Hegel szerint a *jelentőségük* csökken, igaz, nem abszolút értelemben, hanem csak az olimposziak felől tekintve.³⁷ A szubjektivitás voltaképpen a víta képességét jelenti, magát a negativitást. Az önmagától elkülönülő és a saját másától önmagához való visszatérés dinamizmusát, amely szinteződő folyamat-

³⁵ Kiegészítésképpen itt még megjegyezhetjük, hogy Apollón központi jósdája Delphoiban az Omphalos, a Föld köldöke és középpontja köré épült. Másrészt maga a jóslat sem az új istenek találmánya, hanem éppen az elsők, legelsősorban pedig Gaia és Themis gyakorolta. Mindezek tovább erősítik a régi és új istenek eredendő összetartozásának képzetét. Vö. *Előadások* '23. i. m. 218–219.

³⁶ Vö. Gründerode, Karoline von: *Hajdankor és új idő*. (részlet) „Keskeny, göröngyös ösvény volt a Föld. / A hegyekben az ég ragyogott fölötte, / Amott egy szakadék vala a pokol, / Az ösvények égbe és pokolba vezettek.” (Valastyán Tamás fordítása.) In: Gründerode, Karoline von: *Gesammelte Werke*. Bd. II., Peter Lang, Bern, 1970. 42.

³⁷ „Az új istenek győzelme ellenére is a klasszikus művészeti formában a régi, részint eddig megvizsgált eredeti formájában, részint megváltozott alakban, fennmarad és tiszteletben részesül...mert a klasszikus művészet [új] istenének szellemi és testi egyénisége van, ennek következtében nem az Egy és Egyetlen, hanem különös istenség, amely, mint minden különös, a különösnek egy körét látja maga körül vagy magával szemben saját másaként, amelyből ered, s amely meg tudja örizni a maga érvényességét és értékét.” *Esztétika*. II. i. m. 43–44.

ként tartalmi többletet hordoz. Ez mindenfajta szubjektivitás s egyben maga a fogalom működésmechanizmusa.

A modell e rövid és szükségképpen szelektív rekonstrukcióban persze meglehetősen sematikusnak látszik, a kritika során azonban főként azt kell szem előtt tartanunk, hogy az pusztán a tragédia ontológiai keretfogalmait rögzíti: a kivitelezés immanens tartalmát tekintve elvben végtelen lehetőségeket hordoz. Ily módon részben egyetérthetünk Heller Ágnessel abban, hogy a hegeli művészetfilozófia semmit sem mond az egyedi műalkotásról, csak a műalkotásokról, illetve a művészetről általában³⁸, de hozzá kell tennünk, hogy az esztétikai leírás végső hegeli célja mégis az egyedi műalkotás kommunikatív megragadása³⁹ – más kérdés, hogy a művészetfilozófia egyáltalán képes-e erre a teljesítményre; mindezenre Hegel megkísérli ontológiai keretfogalmainak specifikációját, igaz, még így sem lépi át az ízlésítéletek jelentette határt. Itt tér vissza az a kiindulópontunk, melyet Annamarie Gethmann-Siefert, a hegeli 1823-as előadássorozathoz írt igen részletes bevezetésében is kiemel, ti. hogy a hegeli alapkoncepciónak megfelelően a művészetet célzó tudományban „inkább a kulturális relevancia kérdéséről van szó, semmint a szép, illetve nem-szép művészetek *esztétikai értékének* kérdéséről”⁴⁰.

2.2) A görög tragédiaköltészet Hegel által vélt fenyegetettségére a művek záró strófái között találhatunk bizonyítékot, amely, úgy gondolom, nemcsak a megfogalmazás miatt problematikus. A görög tragédiák egészében véve ugyanis, állítja Hegel, igen speciális módon jutnak el a tudatban s így a valóságban uralkodó meghasonlottság megszüntetéséhez. A mű emberi főhőse csak a teljes összeomlásban képes az egymásnak feszülő mozzanatok, az isteni oldalak, az én és a másik stb. totális közvetítését belátni és elsajátítani, ami természetes, köznapi emberi mivoltának elvesztését is magával hozza: megőrül vagy öngyilkos lesz.⁴¹ Így a fentiek alapján arra következtethetünk, s ebben maga Hegel is megerősít bennünket, hogy a végeredmény, a polémiát feloldó megbékélés lényege csak az egész folyamatot kívülről szemlélő narrátor számára mutatkozik meg, hiszen a konkrét szituáció ekkor véglegesen elhagyja az akár műveltnek mondható természetes tudat horizontját: a processzus egészének megragadása átállítódást, fordulatot igényel. Ez az a probléma, melyet szellemi örökösei, elsősorban Heidegger

³⁸ Vö. ehhez Heller Ágnes: *A szép fogalma*. (ford. Módos Magdolna) Osiris, Bp., 1998. 195–252.

³⁹ Minthogy a művészet jelenségeként nem létezik, kizárólag az individuális műalkotások. Ezért Gadamerhez hasonlóan Düsing is tartalomesztétikaként határozza meg Hegel esztétikáját. Ld. Düsing, Klaus: *Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik*. In: In: Gethmann-Siefert, Annamarie – De Vos, Lu – Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hrsg.): *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2005. 145–158.

⁴⁰ Gethmann-Siefert, Annamarie: „*Esztétika avagy a művészet filozófiája*.” *Hegel 1823-as berlini előadásai Hotho-féle lejegyzésének kiadásához*. (ford. Zoltai Dénes) In: *Előadások* '23. i. m. 26–27., ill. vö. ugyanitt 53–96.

⁴¹ Hegel kedvenc példája erre természetesen az *Antigoné*.

és Gadamer is Hegel szemére vetettek,⁴² vagyis hogy triviálisnak veszi azt, amit maga a tragédia is talán inkább csak kérdésként fogalmaz meg, ti. hogy képes-e a konkrét tudat a totális közvetítésre, avagy ez a lépés mégsem adatott meg a számára. Tény, hogy a tragédiában a legkiválóbb hősök is sorra elbuknak. A Hegel nevével a tradícióban összenőtt Antigoné zárása, melyet az isteni erőknél a teljes közvetítésben létrejövő megbékéléseként interpretál, vajon rendelkezik-e bármilyen jelentőséggel, ha a szereplők vagy halottak vagy megtébolyultak? A kérdés hatványozottan releváns akkor, ha az eszményt a hegeli modellnek megfelelően összetettségében próbáljuk megragadni, s a modell a mű és a befogadás aktusának inverz *azonosságát* állítja. Vajon a hegeli koncepció honnan szerzi a meggyőzőerőt ahhoz a téziséhez, hogy a totális pusztulás látványa a befogadóban a megnyugvást és a békét hozza el? Avagy netán a tragédia is, ahogyan Hegel mondja, a filozófiához hasonlatosan kényszer és önsanyargatás árán éri el a kívánt hatást?

Visszatérve, a mű végpontján a tragédia és a filozófia olyan határmezsgyéje jön létre, melyről lehetetlen megmondani, hogy hol ér véget az egyik, és hol kezdődik a másik. A jelenség azért figyelemreméltó, mert a hegeli fogalmi építkezés egyik sajátja, hogy egy adott argumentációs szint végén összevont eredmény az abból kibomló következő fejezet kiindulópontjának tekinthető. *A logika tudományában* erre bőséges bizonyíték áll rendelkezésünkre.⁴³ További figyelemreméltó tény, hogy a hegeli spekulatív filozófia kibontakozásának hatásmechanizmusa rendkívüli hasonlóságokat mutat az antik tragédia strukturális felépítésével. A tragédia centrumát jelentő isteni és a filozófia motorját jelentő, flexibilis általános-különös-egyedi spektrum főbb jellegzetességei szinte egymásra mutatnak. A tragédia mozgatórugója is egyfajta dia-logosz, melyben a látszólag ellentétesek összetartozásának kifejtése történik. A tragédia beszédmódja kísértetiesen hasonlít a spekulatív filozófia fogalomhasználatára. Hegel ebben, nyilván a filozófia felől tekintve, a tragédiaköltészet veszélyeztetett helyzetét látja. Csakhogy úgy tűnik, éppen ez a szituáció, Hegel elasztikus gondolatvezetéséből eredően, a filozófia önállóságát is veszélyezteti. Meggyőződésem hogy a hierarchia hangsúlyozása és az elmélet sarkosítása-egyszerűsítése mellett lehetőségünk van a költészet és filozófia szimbiózisának hegeli axiómák mentén történő produktív végiggondolására is, melynek fényében a felmerült eldöntendő kérdések veszítenek élükből, és az egyértelmű válaszok helyett mindinkább dialógusok kibontakozását fogják elvárni.

⁴² Vö. Hans-Georg Gadamer: *Die Wahrheit des Kunstwerks*. In: *Hegel, Husserl, Heidegger*. J. C. B Mohr (paul Siebeck), Tübingen, 1987. 249–261.

⁴³ Vö. Koch, Anton-Friedrich: *Die Selbstbeziehung der Negation in Hegels Logik*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 53. (1999) 1–29.

A képzelőerő retorikája: a 'materiális' és a 'romantikus' fenséges

*A költők Kantnál nem szállnak tengerre.
(Paul de Man)*

Az angol és a német romantika költő-gondolkodóinak értelmezéseiben a kanti képzelőerő hordozza annak ígétét, hogy hidat ver az értelem és az érzékek közé, megszüntetve az értelem transzcendentális alapelvei és az érzékek empirikus irányultsága közti szakadékot. A dekonstruktív olvasatok előszeretettel tárgyalják a képzelőerő elméletének kanti kudarcát és a szakadék áthidalásának (olvasói) ábrándját. Előadásom a fenséges tapasztalat elbeszélhetetlenségét és elméleti leírásának lehetetlenségét járja körül. Kiindulópontom de Mannak a kanti fenséges 'materiális' olvasata (*Fenomenalitás és materialitás Kantnál és Kant materializmusa*), melyhez több 'romantikus' fenséges-értelmezés – pl. Burke, Wordsworth, Coleridge – kapcsolódik. A 'romantikus' fenséges mibenlétéhez főként William Wordsworth *A fenségesről és a szépről* (*The Beautiful and the Sublime*) esszéjét veszem alapul, melynek észrevételei összevetve Kant, illetve de Man kanti 'materiális' fenséges olvasatával érdekes belátásokkal szolgálnak. A fenséges-értelmezések retorikus olvasatával a 'romantikus' vs. 'materiális' megkülönböztetés újra/átértelmezésére teszek kísérletet.

Kant értelmezésében mind a szép, mind a fenséges (*Erhabenen*) önmagáért tetszik, azonban a tetszés az előbbinél minőségi, míg az utóbbinál mennyiségi megjelenítéshez kapcsolódik. Ugyancsak alapvető különbségként jelentkezik, hogy a szépet vonzónak, látványát örömtelinek érezzük, ellenben a fenséges egyszerre vonzza és taszítja a szemlélőt – így inkább negatív örömmel szolgál. Ám – teszi hozzá Kant – a külsőségeknél sokkal fontosabb, hogy „semmilyen érzéki forma nem tartalmazhatja a tulajdonképpeni fenségest – ez ugyanis csak az ész eszméivel kapcsolatos”.¹ A bevezető ezen konklúziószerű megjegyzését újabb súlyos belátás követi, miszerint a természeti széphez önmagunkon kívül, a fenségeshez ellenben csakis önmagunkban kell alapot keresnünk. Hozzátehetném, hogy Kant bevezető gondolataiban már felvillantja a későbbi passzusok erőszakos nyelvezetét, de Man pedig a filozófia szörnyeként vagy kísérteteként beszél a fenségesről.

Kant kétféle megjelenítésről, a matematikai és a dinamikai fenségesről szól, ahol az első, a matematikai a képzelőerőn keresztül a megismerőképességre, míg a dinamikailag-fenséges a vágyóképességre vonatkoztatik. Az elnevezések eset-

¹ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. (Ford. Papp Zoltán). Ictus, Szeged, 1997. 163.

lenségén túl a megkülönböztetés szükségessége érdemel figyelmet. A matematikai fenséges meghatározása szerint „összemérhetetlenül nagy”, mely „pusztán önmagával egyenlő” nagyság (végtelen). Így bár például a Szent Péter-bazilikát vagy éppen a piramisokat fenségesnek tartjuk, a fenséges kiváltó oka kizárólag saját eszméinkben keresendő. A 25. § meghatározása szerint: „*fenséges az, aminek már pusztá elgondolni-tudása is az elmének egy olyan képességét bizonyítja, amely felette áll az érzékek minden mércéjének*”.² Az irdatlan alakzatok nagyságbecslésekor két művelet zajlik, hiszen egyrészt a képzelőerő az apprehenzió során megpróbálja ’befogni’/felfogni a nagyságot (saját végtelen nagyságát), míg az ész megkísérli egységbe fogni (komprehenzió) és totalizálni a felfogott látványt. A fenséges felfogásakor érzett zavar oka, hogy a képzelőerő eléri ereje maximumát, és mivel nem tud túljutni önmagán, vagyis nem képes az eszmei egybefogásra, összeroskad: „A fenséges voltaképpen azt mutatja, hogy az ész eszméihez képest milyen elenyészően kicsinek bizonyul a képzelőerő a maga egész határtalanságában – és vele együtt a természet is –, amikor arról van szó, hogy a képzelőerőnek meg kellene valósítania egy, az ész eszméinek megfelelő ábrázolást.”³

A szöveg ezen pontján – a dinamikailag fenséges színrelépése előtt – megnyílik a kanti *szakadék*, mint „a képzelőerő számára a túlságos (mely felé a szemlélet felfogásában hajtatik) [...], mely azzal fenyegeti, hogy elveszíti magát benne.”⁴ Ugyanezen a szöveghelyen újra felbukkan az erőszakátétel metaforája, ám itt megint csak a képzelőerő tesz erőszakot a belső érzéken. Kant itt lépteti színre a következő, ’dinamikai’ paragrafusok összeütköző szereplőit, nevezetesen az elmeerőket: a képzelőerőt és az észet, melyek a szépnél még összhangban vannak. Úgy tűnik, hogy *A fenséges analitikájában* a szakadék és az erőszak trópusa összekapcsolódik, és *A természeti dinamikailag-fenségesről* fejezetben a matematikai-fenséges artikulációjának kudarcával életre hívott szakadás ’megszüntetése’ történik. Miközben itt kel életre a szöveg: a természet a maga ’romantikus’ viharaival, vad szikláival hatalomként, félelmetkeltően és rémületteljes fenségességgel jelenik meg. Még mielőtt tényleg romantikusan olvasnánk a kanti példákat, vegyük észre, hogy „pusztán azért mondjuk fenségesnek a természetet, mert a képzelőerőt olyan esetek ábrázolásáig emeli, amelyekben az elme a maga számára érezhetővé tudja tenni mivoltának saját, a természetnek is felette álló fenségességét.”⁵

A fenséges analitikájának utolsó, 29. paragrafusában (l. *A természeti fenségesről alkotott ítélet modalitásáról*) Kant összekapcsolja a képzelőerő szakadékát és az erőszakátétel pillanatát. A kulcsfontosságú szöveghelyen az elméről kiderül, hogy a fenséges érzésénél „fogékonynak kell lennie az eszmék iránt. Hiszen az, hogy valami visszariasztó az érzékiség számára, ám ugyanakkor von-

² Kant: *Az ítéelőerő kritikája*, 169. Kiemelés az eredetiben.

³ Kant: I. m., 176.

⁴ Kant: I. m., 178.

⁵ Kant: I. m., 182.

zó is, ez csak az eszmék előfeltétele mellett lehetséges, mivel nem másból adódik, mint a természetnek az eszmékkel való meg-nem-feleléséből és a képzelőerő arra irányuló erőfeszítéséből, hogy a természetet az eszmék sémájaként kezelje; ilyenkor ugyanis *az ész erőszakot gyakorol a képzelőerő felett* azért, hogy önmaga tulajdonképpeni területének (a gyakorlatinak) megfelelővé bővítse ki, és kitekinteni készítse a végtelenre, mely a képzelőerő számára *szakadék*.⁶ De Man allegorikus olvasatában a képzelőerő áldozatot hoz, mikor empirikus szabadságát elvesztve, az észt 'választja', ám így affektusnélkülivé és igazán szabaddá válik.

Végső meghatározásban „fenséges az, ami az érzékek érdekével szembeni ellenállása által közvetlenül tetszik” vagyis „olyan (természeti) tárgy, amelynek megjelenítése az elmét arra határozza meg, hogy a természet elérhetetlenségét eszmék ábrázolásaként gondolja el.”⁷ De Man szerint „a fenségest az teszi az ésszel összeegyeztethetővé, hogy független az érzéki tapasztalattól: túlnyúlik az érzékeken, *übersinnlich*. Ez az, ami lehetővé teszi a megismerés és a moralitás összekapcsolását.”⁸ Kant egyértelműen párhuzamba állítja az erkölcsiség törvényét a képzelőerő működésével: „[az] erkölcsiségben az észnek erőszakot kell tennie az érzékiségen; a fenséges esztétikai megítélésében is ez történik, azonban úgy megjelenítve, hogy itt az erőszakot maga a képzelőerő hajtja végre az ész eszközeként.”⁹

„A fenségesről és a szépről” (1810) című írásában Wordsworth a költő 'végre' filozofálhat. Gyakran éri verseit az a vád, hogy a költői képekre néha erőltetten rátelepednek doktrinér gondolatai, ám most a fenséges kapcsán kifejti nézeit a természet 'filozofikus' nagyságáról (vagy éppen a filozófia természetes nagyságáról?). Kijelenti, hogy a szép és a fenséges egymás ellentétei, mivel az előbbi „inkább szereteten és gyengédségen”, az utóbbi lelkesültségen és retteneten alapszik, és „a fenséges mindig megelőzi a szépet jelenvalóságának tudatosításában.”¹⁰ Meg kell jegyezni, hogy a magyarra következetesen rettenetként fordított *awe* angol szó közelebb áll a tisztelet szóhoz.¹¹ Ez azért fontos, hiszen – Kanthoz hasonlóan – Wordsworth már a szöveg elején hangsúlyozza, hogy a fenségesben valami magasabbrendű jut kifejezésre, mely egyszerre kelt a szemlélőben félelmet és félelemmel vegyes tiszteletet. Ezzel összhangban Wordsworth a

⁶ Kant: I. m., 185–6. Kiemelések tőlem. A. É.

⁷ Kant: I. m., 188–189.

⁸ Paul De Man: *Kant materializmusa*. In Uő.: *Esztétikai ideológia*. (Ford. Katona Gábor). Janus/Osiris, Budapest, 2000. 126.

⁹ Kant: I. m., 190.

¹⁰ William Wordsworth: *A fenségesről és a szépről*. (Ford. Péter Ágnes). In *Angol romantika* (szerk. Péter Ágnes). Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 160–161.

¹¹ *Az ítélőerő kritikájának* angol fordításában ugyan szerepel az *awe* szó, de német megfelelője, az *Ehrfurcht* helyett *Furcht* illetve *Achtung* fordul elő. Wordsworth nem véletlen, hogy a költői *awe* szót használja a *respect* helyett annak 'félelemmel vegyes tisztelet' jelentése miatt. Vö. Kant: *Kritik der Urtheilskraft*. Werke in sechs Bänden, Band 4. Könnemann, 1995 és Kant: *The Critique of Judgement* (trans. James Creed Meredith). Clarendon Press, Oxford, 1991.

fenséges példák – a hegyvidék meredélyei, szakadékai, a zuhatagok és a tenger hullámai – elemzésekor törvényszerűségről beszél.

A fenséges érzetének elemzésekor három összetevőre figyel: az egyedi formák érzékelésére, az idővonatkozás hatására és az erő képzetére. Az első kettő nem különösebben figyelemreméltó, míg a harmadik a természeti fenséges félelmetes erejét tárgyaló több helyen egybecseng a kanti fenséges leírásával. Előszörként megtudjuk, hogy a természeti fenségeshez „az erő képzetének is hozzá kell kapcsolódnia, amelyhez az ember lelkiülete vagy törvényszerűen felemelkedik, hogy összhangra lépjen vele és osztozzon benne, vagy pedig félelemérzet és rémület tölti el az erőnek mint valami rajta kívül létezőnek a tapasztalatától, mely teljesen maga alá gyűri.”¹² Az élmény intenzitását a fenséges látvány erejével történő egyesülés adja. Wordsworth szinte a kanti képzelőerőt is maga alá gyűri az erő hatásmechanizmusának precíz leírásakor:

Az erő vagy akkor ébreszti fel a fenséges érzetét, amikor az átélésben létrejön az erővel rokon energia, mely a lelkiületet arra készíti, hogy ragadjon meg valamit, amit azonban csak megközelíteni tud, de elérni képtelen – mindeközben azonban részévé válik a hatalomnak, mely hatása alatt tartja, vagy, a második esetben, a lelkiület arra kényszerül, hogy alázattal vesse alá magát egy külső erő munkálkodásának, melynek, úgy érzi, nem képes részévé válni, hanem a szemlélet során az beolvasztja magába, és, amennyiben önnön különálló létének tudata valamennyire megmarad benne, magasztos érzése abból a pusztá tényből fakad, hogy felismerte egy olyan külső erő jelenvalóságát, mely egyszerre rettenetes és mérhetetlen; [...]¹³

Wordsworth szerint ez az erő morális vagy spirituális természetünkre hat, és megnyugvást az ész és az erkölcsi törvény hozhat. Ha a szemlélő nem jut el a megnyugtató egység érzetéig, akkor nem a fenséges érzetét éli át, hanem rémületét. A fenséges megtapasztalásakor „a személyes fenyegetettség érzetének helyére egy mindent átfogó rettenet [tisztelet (*awe*)], az ámulat helyére vallásos áhitat lép.”¹⁴ Ezzel összhangban az elmére gyakorolt hatását tekintve, „a fenséges benyomás végső koronája (*absolute crown*)”¹⁵ a végtelen képzele lesz, ami akár egy költőien lelkesült Kant-reminiszcenciaként is olvasható; a kép mintegy megkoronázza a korábbi kanti áthallásokat.

Érdekes módon, Kanthoz hasonlóan Wordsworth is fontosnak tartja, hogy a szemlélő élete ne legyen veszélyben – biztos helyről ’tapasztalja/élje át’ a fenségest. Sőt mi több, Kant egyenesen vonzóbbnak ítéli a látványt, ha „mi magunk

¹² Wordsworth: A fenségesről és a szépről, 162.

¹³ Wordsworth: *A fenségesről és a szépről*, 164.

¹⁴ Ibid. Vö. Wordsworth: „The Sublime and the Beautiful,” in Wordsworth: *The Prose Works. Volume II.* (ed. W. J. B. Owen and J. W. Smyser). Clarendon Press, Oxford, 1974. 353.

¹⁵ Wordsworth: *A fenségesről és a szépről*, 166. Angolul Wordsworth: „The Sublime and the Beautiful,” 357.

biztonságban vagyunk”. A látvány leírásakor Kant szabadjára – talán túlságosan is szabadjára – engedi képzeletét, mikor felsorolja a félelmet keltő fenséges jelenségeket, úgy mint „a merészen kiszögellő, mintegy fenyegető sziklák, az égen tornyosuló, mennydörgés és villámlás közepette tovavonuló viharfelhők, a vulkánok a maguk romboló hatalmasságában, a teljes pusztulást hátrahagyó orkánok, a határtalan háborgó óceán, a hatalmas folyam magasból lezúduló vízesése.”¹⁶ A kanti romantikus képzuhataggal szemben Wordsworth esszéjében elejtett megjegyzései meredélyről, zuhatagról, a tengerről kevésbé költőinek tűnnek. Ám ne felejtjük el, hogy minél erőteljesebb a képzet, annál hatalmasabb az afelelt győzedelmeskedő ész. Kantot idézve,

[a]mikor égbenyúló hegytömegek, háborgó vizű mély folyamvölgyek, sötét árnyakkal terhes, búskomor tűnődésre készítő pusztaságok stb. láttán rémülettel határos *csodálkozás*, iszonyat és szent borzalom fog el bennünket, akkor ez – feltéve, hogy biztonságban tudjuk magunkat – nem valódi félelem, hanem csak kísérlet, hogy képzelőerőnkkel nekirugaszkodjunk ezeknek a látványoknak, [...] hogy megérezzük e képesség hatalmát az elmében így kiváltódó mozgásnak az elme nyugalmi állapotával való összekapcsolására, és ily módon fölébe kerekedjünk a bennünk lévő természetnek, s ennélfogva a rajtunk kívüli természetnek is, [...].¹⁷

De Man retorikus olvasatában kiemeli, hogy „a természet architektonikus látványa, mint egy épület, Kantnál materiális, hangsúlyozottan nem tropologikus, és teljes mértékben független attól a fakultások vagy az emberi elme és a természet közt zajló egyezkedéstől, cserétől, behelyettesítéstől, ami tulajdonképpen a wordsworthi vagy romantikus fenséges alapja.”¹⁸ Szerinte *A fenséges analitikájának* legborzasztóbb szövegrészlete a kanti anti-poétikus vízió képeinek bemutatása az ész uralta, illetve önmaga korlátozta képzelet ’filozofikus’ trópusaival. A 29. §-t követő zárómegjegyzésben Kant az égbolt és az óceán pusztá látványát írja le, ahol a látás materialitása (*Augenschein*), a kanti „ahogy azt látjuk” („wie man ihn sieht”) materiális látása, – de Man idézve – „azt a mozzanatot jelzi, amikor a végtelen kő materialításba fagy”.¹⁹ Az itt bemutatott ’pusztán leírónak’ (rém)álmodott stílus „tökéletesen a-referenciális, a-fenomenális, a-patetikus formalizmus”, mely szétszabdalva az összeillesztést célzó esztétikát végül is „utat talál a gyakorlati ész, a gyakorlati törvény világába”²⁰. Józanabbul tekintve

¹⁶ Kant: I. m., 181.

¹⁷ Kant: I. m., 190–1.

¹⁸ De Man: *Fenomenalitás és materialitás Kantnál*. In Uő.: *Esztétikai ideológia*, 76.

¹⁹ De Man: *Kant materializmusa*. In Uő.: *Esztétikai ideológia*, 129.

²⁰ De Man: *Kant materializmusa*. In Uő.: *Esztétikai ideológia*, 130.

a 'nagydráma' végkifejletét a fenséges kudarc/sikere nem más, mint a gondolkodás győzelme a látás felett – „a prezentáció kudarcának prezentálása”.²¹

Ezzel szemben Wordsworth fenséges olvasatában a természet ereje nyilatkozik meg a képzelőerő és az ész harcában. Ahogy Wordsworth fogalmaz a filozófus látásmódjáról: „A filozófus felségterülete nem a külvilágban való kutatás, hogy amikor egy ilyen és ilyen jellegű vagy erejű objektumot észlel vagy felfede-
dez, azt a feladatot tűzze maga elé, hogy meggyőzze a világot, íme ilyen a fenséges vagy a szép objektum, hanem hogy saját gondolkodásába tekintsen bele és határozza meg azokat a törvényszerűségeket, melyek hatással vannak rá.”²² Ennek megfelelően a 'filozófáló' költő különbséget tesz nézés és látás között. Míg a nézés a materiális fenségesen túl nem juthat (vö. kanti természetképek), a látás mintegy belátás értelemben a romantikus fenségesben a természetet mint valami más, valami szimbólumaként olvassa (*reads*). Ilyen értelemben a fenséges érzete a szintetizáló képzelet apoteózisát jelentheti az ész felett; így a természetben, pontosabban a wordsworthi természetben a fenséges a képzelőerő magasztalását hirdet(het)i.²³

A Wordsworth-szöveg a szigeten élő hölgy esetével zárul, aki képek és könyvek segítségével képzelte el az erdővel borított skót hegyvidék fenségességét. Ám, amikor alkalmá nyílt a valóságban megtapasztalni a teljesen új természeti látványt, a skót vidék csalódást okozott az előzőleg elképzelthez, illetve korábbi élményeinek elképzeléséhez képest: „[m]inden öröm nélkül, közönyösen bámulta őket, és panaszosan egyre azt hajtogatta, hogy az élő és állandóan változó óceánhoz képest, annak nagyságához, állandó színeváltozásához, ezernyi arculatához és erejéhez mérten, amelyeket ő nagyon jól ismert, egy fa, vagy egy erdő teljesen érdektelen, teljesen élettelen.”²⁴ Az ironikus példa a nyelv képiségének kifejező erejét és a képzelőerő – még elképzelhető és leírható – hatalmát prezentálja.

Érdekes módon – az esszé gondolataival szemben – Wordsworth verseiben az az érzésünk, hogy a fenséges támogatja és táplálja az elmét, ahelyett hogy megsemmisüléssel fenyegetné. Az *Előszó* (*The Prelude*) számos szöveghelyén az ész nevet adja az érzékfeletti hatalomnak, illetve Képzeletnek nevezi „az abszolút Erőt, a / legvilágosabb intuíciót, / az Ész felmagasztalt állapotát.”²⁵ Így valójában verseiben Wordsworth a reflexió képességével zabolázza meg a képzelőerő

²¹ David Martyn: *Sublime Failures. The Ethics of Kant and Sade*. Detroit, Wayne State UP, 2003, 154.

²² Wordsworth: *A fenségesről és a szépről*, 167.

²³ Philip Shaw: *The Sublime*. Routledge, London and New York, 2006. 100–1. Ugyancsak Shaw idézi Geoffrey Hartmant, aki szerint Wordsworthnál „a Képzelet [...] legyőzi a Költészetet” (102).

²⁴ Wordsworth: *A fenségesről és a szépről*, 168.

²⁵ Wordsworth: „Az Előszó” (Ford. Tandori Dezső). In *Wordsworth és Coleridge versei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982, 175. Angolul: „Imagination, which, in truth, / Is but another name for absolute power / And clearest insight, amplitude of mind, / And Reason in her most exalted mood.” L. Wordsworth: „The Prelude”. In *The Works of William Wordsworth*. The Wordsworth Poetry Library, 1994, 749. (XIV/189–192. lines)

fenségességének félelmetes erejét – az emberi elme segítségével. A „Sorok a tinterni apátság fölött” című versben a természetről írja, hogy

[Mert] megtanultam
másképp nézni a Természetre, mint a
gondtalan (thoughtless) ifjú; s kihallom belőle
az emberiség csöndes, bús zenéjét:
nem durva, sértő, de van ereje,
hogy tisztítson, legyőzzön. Szellemét
láttam meg benne, *nagy eszmék (elevated thoughts)* vidám
izgatóját; valami áthatóbb,
fenséges értelmet (a sense sublime), melynek lakása
a naplementék tündöklése és
az élő szél s a kerek óceán
és a kék ég; s az ember lelke mélyén
mozgást és *szellemet (spirit)* : az ösztökéli
mindazt, ami *gondol (thinking)* s a *gondolat* minden tárgyát s átcsap
mindeneken.²⁶

Majd így mutatja be a természet, az érzékelés, az elme és a nyelv furcsa szimbiózisát:

Ezért vagyok ma is mezők, hegyek
s hangulatok barátja; s mindené, mit
e zöld földről látunk; szemek s fülek
nagy világa – mindazé, amit *felfognak (perceive)* s félig ők teremtenek
(*half create*);
s öröömöm látni az érzék s a föld
szavában tiszta gondolataim (in nature and the language of sense)
horgonyát, szívem dajkáját, vezérét (*the anchor of my purest thoughts*)
s erkölcsi voltom lelkét (Of all my moral being). (Ibid.)

Be kell látnunk, hogy Szabó Lőrinc fordítása 'fenségesebb', mint az eredeti. Wordsworthnél hangsúlyosabb az elme beleszólása a látványba: a részlet tobzódik az elme tevékenységére utaló kifejezésekben (vö. szellemét, értelmet, gondol, gondolat, felfognak, gondolataim stb.). Az értelemmel bíró nyelv egy szintre helyeződik a természettel az emelkedett stílusú versrészletben, mely akár a kanti fenséges költői olvasata is lehetne.

A wordsworthi romantikus látás valójában 'kanti szellemben' működik: a természet fenségessége mind a költőnél, mind a filozófusnál túlmutat önmagán. Míg a filozófus a rendszer architektonikájában, a fenségében az ész képzelet

²⁶ Wordsworth: „Sorok a tinterni apátság fölött” (Ford. Szabó Lőrinc). In: *Wordsworth és Coleridge versei*, 37. Angolul William Wordsworth: „Lines composed a few miles above Tintern Abbey.” In: *The Works of William Wordsworth*, 207. Kiemelések tőlem. A. É

feletti győzelmét látja a moralitás védelmében, a költő szavaiban a képzelőerő egy magasabbrendű értelem szolgálatában győzi le a fenségest. De Man összegzését idézve, „Wordsworth interiorizált fenségese nem architektonikus, hanem legföljebb «az elme képe».”²⁷ Ugyan a két hatásmechanizmus igencsak alludál egymásra, a wordsworthi romantikus fenséges képzelőerő még a kanti világlátás pusztá formalitásának materiális fenségességét is ’poétizálja’. Mottóm és de Man szerint „a költők Kantnál nem szállnak tengerre”, pontosabban nem merészkednek a nyílt vízre.²⁸ Ezzel szemben Wordsworth képzeletében a költő már régen megjárta a fenségesen háborgó óceánt, a filozófus pedig sosem tér(het) vissza a végtelen tenger(é)ről.

²⁷ De Man: *Kant materializmusa*. In: Uő.: *Esztétikai ideológia*, 128.

²⁸ Angolul: „Poets, in Kant, do not embark on the high seas.” De Man: „Kant’s Materialism.” In: Uő.: *Aesthetic Ideology*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996. 127.

Kard és Pegazus – Költői és filozófus-szerepek a reformkorban

A magyar filozófiai életben 2006 ősze – némi túlzással – a szépirodalom és a teória közötti viszonyról szól. Szeptember végén, az ELTE immár hagyományos tanévnyitó konferenciáján a *metafora* volt a téma. Olyan jelenség, amely előfordul szépirodalmi és filozófiai szövegekben is, és olyan kutatási tárgy, amelyet többek között a nyelvészet, az irodalomtudomány és a filozófia is a magáénak tekint. Ezt követte október elején a József Attila Kör *Filozófia és irodalom* címmel rendezett konferenciája, amelynek szóhasználata ugyan udvariasan előrevetete a filozófiát, valójában az irodalmárok szempontjából igyekezett a bölcsélet felé közelíteni. Végezetül, egy hónappal később az itteni, egri konferencia címe talán a legszókimondóbb, ugyanakkor a legprovokatívabb is: *Költészet és gondolkodás*. A kettő összekötése, ugyanakkor megkülönböztetése szinte felszólítás arra, hogy számot vessünk a filozófia fogalmi gondolkodása és az irodalom esztétizált megformáltsága, a logikai igazság és az esztétikai szép primátusa alapján született szövegek között általában feltételezett ellentéttel. Utoljára valamikor a kilencvenes évek elején tapasztaltam hasonló érdeklődést a magyar filozófiai életben ilyen karakteres formában, azóta azonban úgy tűnt, hogy az irodalomtudósok jól elvannak a maguk irodalomelméleteivel, a filozófusok is a maguk fikcióról szóló vélekedéseivel, a kettő kapcsolata pedig legfőljebb az erre szakosodott esztétákat érdekli, akik azonban az ilyesmit leginkább maguk között beszélnek meg.

Mivel annak a daimónnak jutottam osztályrészéül, amely mindhárom eseményen való részvételre sarkallt, az is óhatatlanul a feladatomná vált, hogy a felkészülés, szövegeim megírása közben számot vessek azokkal a különböző megközelítésekkel, amelyek az egyes konferenciákat szervező szakmai közösségeket jellemzik, és megnyilvánulnak részvételre fölhívó szövegeikben is. Szeptemberben olyan jellegzetes metaforát, a romantika és a közeli korszakok betegségmetaforáját választottam elemzésem tárgyául, amely egészen különböző típusú, így szépirodalmi, filozófiai, politikai és tudományos szövegekben is gyakran megjelenik, így vizsgálata megkívánja a filozófiatörténeti és irodalomtörténeti megközelítés együttes alkalmazását. Októberben azt választottam témául, hogy különböző, a szépirodalomból származó beszédmódok és szerzői magatartástípusok hogyan jelennek meg a filozófia szférájában, ugyanebben a korszakban. Mai előadásomban megfordítom a nézőpontot: arról lesz szó, hogy a filozófiai nézőpont, a teoretikus szerep hogyan jelenik meg a magyar romantika korának irodalmi életében.

A címben szereplő jelképek, a kard és a Pegazus Tompa Mihály és diákkori barátja, később negyvennyolcas tábori lelkésztársa és komája, (Litkei) Tóth Péter levelezéséből származnak.¹ A két negyvennyolcas veterán e levelekben gyakran játszik számukra láthatóan könnyen érthető, szinte magától értetődő, a mi számunkra azonban már kissé furcsa szerepjátékot, amelyben Tóth Péter a filozófiai viták csataterén az igazságért az életét is kockáztató hős, míg Tompa ezeknek az ütközeteknek a hőseit megéneklő költő. Litkei eszköze az argumentáció éles kardja, filozófiai csatára készülven pedig barátját, Tompát Pegazusának fölnyergelésére szólítja föl. Litkei és Tompa baráti játéka a költészet és a gondolkodás jól megkülönböztetett, ám egymásra utalt fogalmát feltételezi, veszi természetesnek. A filozófiai vitában megmutatott logikai igazság nem elég önmagában, hanem szükséges a győzelem, és ezáltal a győzelemben megnyilvánuló igazság *költészeti kiábrázolása* is. A magyar romantika korában eltelt ifjúkoruk műveltségén alapuló szerepjátékukat Litkei Tóth és Tompa már jórészt a posztromantika korában játsszák, harmonikusan összezsírozva a diákkorukban elsajátított toposzokat. Ez az idilli kép azonban egyáltalán nem jellemző a kor irodalmi és filozófiai életének a viszonyára. Litkei régi törekvése, hogy komáját rábírja a filozófiai reflexióval élő költészetre, nem mondható sikeresnek, az pedig, hogy Tompa a levelezésben jól tűri a filozófus mellé társított költő szerepét, inkább tekinthető személyes barátsága, mintsem esztétikai és filozófiai belátása, meggyőződése jelének.

A romantika korának jellemzője inkább az volt, hogy a szépirodalom ügyeibe valamiképpen beleszólni kívánó filozófiának keményen meg kellett küzdenie helyéért a nap alatt. E jelenség fölfedezését, értékelését nem segíti a magyar irodalomtudományban elterjedt értékrend, amely alapvetőnek tekinti a szépirodalom autonómiáját, az irodalmi műalkotás önértékét. Ez az önmagában fontos és jogos vélekedés, amely egyaránt tartalmazza az irodalomtudomány nemzetközi trendjeihez való igazodás és az irodalmi műalkotások értékelésében korábban gyakran megfigyelhető, irodalmon kívüli, legtöbbször politikai és ideológiai motívumok elutasításának a mozzanatát, az irodalomtörténetben saját törekvéseinek előképét ismerte föl a romantika hasonló irodalomszemléletében, irodalmi autonómatörekvéseiben. Ennek a beállítódásnak a következtében az irodalomtörténészek részéről nem sok jóra számíthatnak azok a megközelítések, amelyek – kívül maradv a romantika korának a későbbi visszatekintésben meghatározónak tűnő irodalmi autonómatörekvésén – fönntartják a filozófiai szemléletmód jogosultságát az irodalmi műalkotások megítélésében.² Különösen igaz ez azokra a teoretikus kísérletekre, amelyek a romantika ízléskánonját sem veszik át, részint megmaradv a klasszicizmusnál, részint előrenyúlva a realizmus felé. A magyar művelődéstörténetben mindkét sajátság leginkább Szontagh Gusztáv

¹ Tompa Mihály volt a keresztapja Tóth Péter lányainak, innen a komaság.

² Weiss János előadásában, amelynek szövege ugyanebben a kötetben található, a műkritika történetéről értekezven éppen azt a mozzanatot emeli ki, amellyel a Schlegel-fivérek elutasítják a művészetkritika filozófiaivá tételét, a művészetek – ezen belül az irodalom – autonómiájának jegyében.

írásaira jellemző. *Magyar egyezményes filozófiájának* alapfogalmai, a *Szép*, a *Jó* és az *Igaz* a művészetelméletben klasszicista kánont, leginkább Jakob Friedrich Fries gondolkodására támaszkodó elveinek kibontakozását segítették elő. Empirikus alapállása, a *józan észre* és az életrevalóságra való hivatkozása a korabeli drámával és lírai költészettel szemben a lélektani realizmust lehetőség szerint megközelítő regényirodalom preferálását támasztotta alá műbírálataiban. Első példánk a filozófiai irodalomértelmezésre, mint programra ezért Szontagh Gusztáv *Tuskó Simplicius* írói néven publikált kritikusi *ars poeticája* *A Literatúrai Kritikás folyóírásokról*. Szontagh programadó tanulmánya a magyar kultúra elérhető közelségbe került nagykorúságához az elfogulatlan műbíráló műfajának meghonosítását, és ehhez önálló szemlelapok majdani létrehozását látja szükségesnek.³ (Szontagh ebben az írásában gyakorlatilag problémátlanul azonosítja a magyar kultúrát a nyomtatásban megjelent magyar nyelvű írárok összességével, ezt legfőljebb csak a színházi élettel és a szalonok világával kiegészítve. Irodalomfogalma viszont a lehető legtágabb: az írott betű minden kortárs magyar példáját beleérti.) Szontagh *ars poeticája* a *praxisként* értelmezett irodalmi megnyilatkozásoknak az ugyanazon (magyar) kultúrán belül szükséges reflexióját, bírálatát egyértelműen *teoretikus* feladatnak, a filozófia munkájának látja *életben és literatúrában*, e kifejezés használatával is érzékeltetve, hogy a bírálendő szövegek körébe beleért nem szépirodalmi, például politikai szövegeket is.⁴ Szontaghnak a romantikával szemben kritikus, a filozófiai megalapozásra nagy súlyt helyező műbírálói törekvéseiben – e szövegében és későbbi kritikusi gyakorlatában is – irodalomtörténet-írásunk igen gyakran az irodalom autonómia-igénye elleni támadást vélt fölfedezni, hallgatólagosan azonosulva a romantikának a Schlegel-fivérektől eredő műbíráló-eszményével.

Többnyire az irodalom autonómiáját látja veszélyeztetve a magyar irodalomtörténet az *Élet és literatúra* oldalain Cselkövi (Kölcsy) később *Vallásfilozófiai töredékek*ként ismert írásáról folytatott, Szontagh kirobantotta vitától is, gyakran összekapcsolva azt a bírált szerző személye alapján a *Vanitatum vanitas*ról folytatott vitákkal.⁵ A vers bírálatában még valóban arról van szó, hogy Szontagh klasszicista ihletésű esztétikai kánonjában csak úgy fér el a *Széppel* szemben a *Rút*, az *Igazzal* szemben a *Hamis*, és a *Jóval* szemben a *Rossz* művészi ábrázolása, ha az valamilyen nagyobb, főként erkölcsi érték ábrázolásának az alárendelt eszköze, és ezért elfogadhatatlan neki mind esztétikai, mind etikai szempontból Kölcsy költeményének kétségbeesett hangja. A filozófiai töredék

³ Az 1828-ban még távoli, némileg utópikus célnak tűnő terv végül a harmincas évek második fele kiterjedtnek mondható, több önálló szemlelappal rendelkező kritikai irodalmában valósul meg. Ennek az irodalomnak lesz egyik vezető kritikusa Szontagh Gusztáv, főként a regényirodalom és a filozófia terén.

⁴ Szontagh kifejezése egyben utalás Szemere Pál hasonló című lapjára, és annak romantikus programjára. Szontagh maga is írt korábban Szemere lapjába, ugyanakkor elgondolkodtató, hogy az *életre, életrevalóságra* utaló gyakori megjegyzéseit mennyire másképpen érti itt, mint az a romantika szerzőinél, teoretikusainál megszokott volt.

⁵ A két esetet amellet is alapvetően másnak látom, hogy emlékirataiban maga Szontagh is összefüggésbe hozza Kölcsyről írott két bírálatának tartalmát.

esetében azonban Cselkövi bölcselekként és – áttételesen – politikusként lép föl, így nem igényelheti, és nem is igényli magának a költői szerepben kijáró irodalmi autonómiát. Éppúgy nem, ahogyan természetesen országgyűlési követként, a pozsonyi diétán sem jutott eszébe saját magának, mint költőnek külön elbírálást kérni vitapartnereitől. A mai alkalommal az eddigi Kölcsény-irodalomban bőven részletezett vitának csupán egyik, eddig többnyire háttérben maradt, a vallási és ismeretelméleti szempontot sajátosan összekötő aspektusát elemzem. Kölcsény értekezésében a későbbi elemzők közül sokan dicsérik a szerzőnek saját protestáns hagyományával szemben kritikus, a katolicizmus történelmi szerepével kapcsolatban viszont elismerő hangvételét. A kortárs Szontagh ezzel szemben érdekes módon nem elsősorban történetfilozófiai értekezésként olvassa a szöveget, hanem mindenekelőtt annak ismeretelméleti állításait és következményeit elemzi. Kölcsénynek szemére veti szerinte irracionális, misztikumba hajló vélekedéseit, feltételezván, hogy mindezek forrása az akkoriban divatos romantika irodalmának dél-német, katolikus gyökerű áramlata.⁶ Szontagh az *Élet és irodalmában* megjelenő kritikájában, majd azt ezt követő vitacikkekben világos összefüggésbe hozza a pápa iránti vonzalmat és az említett német kulturális közegben megjelenő irracionálisra, miszticizmusra való hajlamot, nem minden alap nélkül.⁷ Az önéletírás tanúsága szerint Szontagh ekkor harcos protestáns korszakát élte – ezt Schedius Lajos hatásának tulajdonítja –, nem sokkal korábban, még németül írott, erről tanúskodó vallásfilozófiai művét azonban katolikus barátai tanácsára nem publikálja, a kézirat nagy részét – mint írja – fűtőszórással itéli az ekkoriban még pipázó kapitány, és a továbbiakban óvatossággal fogalmaz felekezeti dolgokban. A Kölcsény-kritika megírásakor azonban még egyértelműen a katolikus vallást, azon belül pedig kifejezetten a pápai udvart tekintette az általa elfogadhatónak tartott, későbbi összefoglaló műveiből visszakövetkeztethetően a kanti kritizmus és a skót *common sense*-filozófia tanítását ötvözni kívánó ismeretelméleti nézetek fő ellenségének. Természetesen nem filozófiai ellenfelet lát a pápaságban, hanem olyan intézményt, amely a saját felvilágosodás-képével ellentétben álló, ellen-felvilágosodásnak nevezhető filozófiai nézeteket – ezeket nevezi sommásan *mysticus* elgondolásoknak – filozófián kívüli eszközökkel megtámogatja. Szontagh fellépése, és az azt követő vita úgy is értékelhető, mint a felvilágosodás korának jellegzetes, az előző századból fennmaradt tematikájú polémiaja. A megkésetttség azonban nem érv Szontagh megszólalásának elavultsága mellett. Ellenkezőleg: némi meghökkenéssel, csodálkozva veszi észre, hogy az általa Kölcsényben fölfedezni vélt romantikus áramlat olyan nézeteket elevenít föl, amelyek „a 19 században valóban helyén nem lehettek többé”, vagyis szerinte a romantika felvilágosodás-kritikája nem más, mint visszatérés a felvilágosodás előtti, jelesül *felvilágosulatlan* állapotokhoz.

⁶ Ezekben az években nagy nyilvánosságot kapott néhány, a racionalizmus és a felvilágosodás kritikusának számító német romantikus szerző áttérése a katolikus hitre.

⁷ Szontagh emlékirataiban még kendőzetlenebbül számol be ekkori katolicizmus-ellenes nézeteiről.

A kritikáját követő vitát Szontagh nem a Cselkövi írói néven publikáló szerzővel, Kölcseyvel, hanem Kazinczy és a nyelvújítás katolikus támogatójával, az akkor már Pannonhalmán működő Guzmics Izidorral folytatja le.⁸ A vita későbbi irodalomtörténeti értékelését érezhetően befolyásolja, hogy kevésbé előbb Szontagh nyelvelméleti vitába keveredik ugyanebben a folyóiratban Kazinczyval, amelyben a nyelvet használó közösség nyelvszokásának primátusát hangsúlyozza a nyelvtervező elit meggondolásaival szemben. (E fellépése alapján tekintik sokan később elkötelezett ortológusnak, nem véve tudomást a filozófiai és katonai szaknyelv megújításában szerzett messzemenő érdemeiről.) A Kazinczy harcostársával, Guzmicsal szembeni föllépés azonban egészen más természetű kérdéseket érint. Érdemes kitérni a vitát megelőző évek magyarországi egyháztörténeti eseményeire is, hogy megértsük a sorok között mindvégig világosan kiérezhető, de a cenzúra és a vitázók – minden vallási elfogultság mellett – konszenzusra törekvő magyar patriotizmusa következtében mégis elfojtott felekezeti érzelmeket.

A türelmi rendelet után szabadabbá váló protestáns vallásgyakorlatot részleteiben végül az 1790–1791-es országgyűlés rendezte. Az ezt követően, 1791 őszén Budán, illetve Pesten párhuzamosan összeült református, illetve evangélikus zsinatok megfogalmazták az új helyzetnek megfelelő egyházalkotmányukat azzal a – soha nem teljesülő, de közös kulturális intézmények alapítását elősegítő – szándékkal, hogy előkészítsék a két nagy protestáns egyház egyesülését. A protestáns kulturális intézmények megélénkülő tevékenysége a más vallásúak számára először 1817-ben, a reformáció háromszáz éves évfordulójának nyilvános megünneplése során öltött látványos formát, amely komoly megütközést keltett a nem sokkal azelőtt még az államvallás szerepében lévő katolikus egyház papságában. Az ünnepségek utáni években sorra születnek a katolikus vitairatok arról, hogy a protestánsoknak nem az egyházzsakadás botrányát kellene ünnepelniük, és nem az egymással való egyesülésüket kellene előkészíteniük, hanem az újraegyesülést a római egyházzal, elismerve a pápa főségét. E vitairódalom egyik legjelentősebb szerzője katolikus részről éppen Guzmics Izidor volt, akinek vallási nézetei ilyenformán erős befolyást gyakoroltak a Cselkövi nézeteit szintén vallási összefüggésükben értelmező Szontaghhallal való vitájára. Guzmics főként Cselkövi pápával kapcsolatos pozitív kijelentéseit idézi egyetértően, ám jókora csúsztatással. Kölcsey ugyanis a katolikus szertartás esztétikai értékeiről, valamint a reformáció *előtti*, középkori egyház szerepéről beszél az európai kultúra fejlődésében, Guzmics viszont ebből a hangsúlyozottan történeti fejtegetésből a pápa egyházfőségének teológiai elismerését olvassa ki: „pápa nélkül nincs kereszténység”. Szontagnál, minden felekezeti elfogultsága ellenére, a vallási szál csak másodlagos: a katolicizmus azért ellenszenves neki, mert a miszticizmus támogatóját látja benne. A teológus Guzmicsnál azonban éppen fordítva áll a dolog: elsősorban a katolicizmus és a pápaság mellett kíván érvelni, ismeretelméleti nézeteit ennek rendeli alá. Ennek megfelelően ismeretelmélet-

⁸ Szent Márton hegyének Pannonhalma elnevezése éppen Guzmics Szontaghnak írott viszontválaszaiban szilárdul meg, miután előbb a *Pannónia hegye* változattal próbálkozik.

ti argumentációja nem igazán átgondolt, védekező jellegű, és csupán a megfogalmazás átesztétizált, irodalmias formájában állja meg a helyét. „Szeretem a fényt, de ne legyen túl hideg” – foglal óvatosan állást Guzmics a felvilágosodás kritikája és a szív jogai mellett, ő is összekötve így a katolicizmust a felvilágosodás kritikájával, természetesen ellenkező előjellel, mint Szontagh. A kortársak a ma irodalomtörténészeivel szemben inkább így, a felekezetek újraegyesítésére vonatkozó viták utolsó, ismeretelméleti elemet is tartalmazó fejezeteként olvasták Szontagh és Guzmics eszmecseréjét az *Élet és irodalom* oldalain, és nem igen juthatott eszükbe az irodalmi műalkotások romantikus autonómiaigénye. Az újdonságot számukra nem a romantika áttörése és dominánssá válása jelenthette, amit a modern irodalomtörténet lát bele, a maga szempontjából joggal, a folyóirat történetébe, hanem az a mozzanat, hogy az egyházszervezeti és hitvallásbeli meggondolások mellett megjelent a vita részeként a minden felekezeti számára azonos meggondolásokat fölkináló ismeretelméleti, filozófiai szempont, bár egyelőre rosszhiszemű asszociációkkal. Szontagh számára a tarthatatlan irracionalizmus védelmezője a katolicizmus, míg Guzmics számára a protestantizmus – kimondatlanul – a szív jogait tagadó, a felvilágosodással együtt élő, vagy éppen azt előkészítő, hideg észvallás. A lap korabeli közönsége számára kettejük eszmecseréje azonban már inkább filozófiai nézetek vitájaként jelent meg, amelyet ugyan átszíneznek a résztvevők irodalmi ízlésítéletei – hiszen irodalmi lapban jelennek meg írásaik – és az olvasók által is ismert felekezeti háttérük, egyikük vagy másikuk igaza mellett azonban nem ezek, hanem filozófiai nézeteik, jelesül felvilágosodás-képük és a felvilágosodáshoz való viszonyuk alapján dönthet az egységesülő nemzeti közvélemény.

Szontagh és Guzmics esztétizált, irodalmias filozófiai vitája időrendben a magyar filozófia történetének két nagyobb, gyakran tárgyalt, sok szereplős polémiája, a *Kant-vita* és a *hegeli pör* között foglal helyet. E viták mindegyike – a részüket képező pamfletok és alacsony színvonalú vádiratok dacára – a nem szakfilozófus, művelt közvélemény előtt folytatott, de mégis szakfilozófiai kérdésekről szóló vitának tekinthető. A *hegeli pör* azonban – amelyben Szontaghnak fontos szerep jutott a Hegellel szembeni oldalon – abban a lényeges, és konferenciánk témáját is érintő kérdésben különbözik a *Kant-vitától*, hogy benne az irodalmi reflexiónak, az irodalom és a filozófia, illetve egyes irodalmárok és filozófusok közötti párhuzamnak lényeges szerep jut.⁹ Az irodalmi stílusok és filozófiai iskolák párosítására való hajlam valószínűleg a Cselkövi-kritikában jelenik meg először Szontaghnál, hogy azután – kiegészülve a politikusi és tudósi magatartások tipizálásával – gondolkodásának egyik alapvető jellegzetességévé váljon. (Későbbi összefoglaló filozófiai munkái, az úgynevezett első és második *propylaeum* némileg elfödi e párhuzamokat: a jeles irodalomkritikus Szontagh, akinek gondolkodása más tárgyakban is érezhetően esztétikai elveit

⁹ A magyar *Kant-vita*ban is megjelenik ugyan *Az ítélőerő kritikájának* a bírálata, ez azonban a vitában csak mellékszál, és nincs semmi következménye a korabeli magyar irodalmi életre, az egyes szerzők megítélésére.

követi, jószerivel sohasem tisztázza explicit elméleti formában esztétikáját, miközben az ismeretelmélete és politikafilozófiája közötti összefüggést kimerítően tárgyalja.)

Előadásom utolsó részében végül röviden utalok annak a példáira, hogy az irodalmi romantika szerzőinek megítélése hogyan és milyen alapon kapcsolódik össze a Szontagh részvételével folyó későbbi reformkori és Világos utáni polémákban egyes tudósok, politikusok és filozófusok, valamint szövegeik értékelésével. Szontagh tudományszemléletével és politikafilozófiájával bővebben foglalkoztam főntebb említett, nagyobb írásomban. A továbbiakhoz e tárgyban elég lesz arra emlékeztetnem, hogy Szontagh már kritikusi *ars poeticájában* úgy fogalmaz, hogy a teória feladatává tett kritika tárgyai közé odaszámít minden írott szöveget, így a szépirodalmiak mellett a tudományosakat, politikaiakat és filozófiaiakat is. Az egyes szellemi területek között analógiákat, párhuzamokat feltételező gondolkodásmódjából következik, hogy az általa támogatott ismeretelméleti álláspontnak megvan a maga politikafilozófiai megfelelője – ezt a párhuzamot dolgozza ki a legrészletesebben –, de a lehetséges tudományos módszerek és irodalmi stílusok Szontagh fölvázolta skálája is – bár ezekről nincs összefoglaló írása – megfelel az *eszményi* és *való*, racionalizmus és empirizmus között *egyezményt* kereső metafizikájában és ismeretelméletében; valamint *conzervatív*eket és *radicalokat* egyaránt bíráló politikai reformizmusában megfogalmazott elképzeléseknek. Minden, egyezményt kereső elképzelésének hátterében visszaköszön valamiképpen a már Kazinczyval szemben is megfogalmazott, határozottan konvencionalista, ám a nyelvi konvenciót nagy mértékben spontánul alakuló *nyelvszokásként* leíró nyelvfelfogása. E felfogás a nyelvet eszköznek tekintí, és szinte minden pillanatban túl akar nyúlni rajta a közvetlen érzéki tapasztalatig, vagy legalábbis össze kívánja vetni a szavakat a közvetlen érzéki tapasztalattal. Az általa bírált szerzők, stílusok, alkotói magatartások abban hozhatók közös nevezőre, hogy mindannyian elfordulnak az érzéki tapasztalatoktól, és valamilyen formában bezárkóznak saját, önjáróvá lett, egyre inkább referenciáját veszített nyelvükbe. A szépirodalomban ilyen *nyelvi visszaélés* a tárgyi környezet hiteles és funkcionális ábrázolása és a lélektani hitellel leírt cselekedetek helyébe lépő „mágnásos szélességű mondatok” elburjánzása, amelyet a harmincas, negyvenes évek regénykritikáiban tett szóvá. A politika világában a szónoklatokba, jelszavakba és közjogi fikciókba belefeledkező, a mindennapi közgazdasági és szociológiai tényektől gyakran elvonatkoztató magyar politizálási stílus kritikájaként jelenik meg a negyvenes évek politikafilozófiájában. A magyar tudományban ugyanez a jelenség a filológiai diszciplínák akadémiai primátusában és a korabeli magyar östörténetnek abban a szemléletében mutatkozik meg Szontagh számára, amely néhány bizonytalan oklevéladatot, mint *nyelvi tény*t fölébe helyez a néprajzi analógiáknak és régészeti leleteknek, mint *érzéki adatoknak*. Ezt fejtí ki az ötvenes évek elejének tudományfilozófiai vitájában, ellentétbe kerülve gyakorlatilag az egész akkori magyar humánértelmiségi elittel.

A *nyelvi visszaélés* iskolapéldája és alapesete Szontagh számára azonban pályája nagy részén legfőbb ellenfele, a hegeli filozófia, ezen belül is a magyar hegelianusok tevékenysége volt. Már recenzióiban megfigyelhető, hogy főként a magyar hegelianus terminológiát állítja a célkeresztbe, de általánosságban is azt tartja, hogy az érzéki adatoktól elszakadt, saját terminológiájába beburkolódzó filozófiáról van szó. (Elidegenedik a fogalomban és a terminológiában – parafrazálhatná Feuerbachot, ha hajlandó lenne bármilyen kontextusban egyetérteni a jeles német materialistával.) Az élete utolsó éveiben, egészen haláláig folyó, nevezetes Erdélyi–Szontagh-vitában azután Erdélyi – szándéka ellenére – összefoglalja vitapartnere számára szinte mindazt, ami annak ellenszenves. Romantikus költő, akinek a nyelvi visszaélés a hivatása. Bölcsészeti nyelvészetet kíván, ami az amúgy is bizonytalan empirikus alapú nyelvtudományt még messzebb vinné az érzéki valóságtól. Végezetül, hegelianus filozófusként, Szontagh számára leleplező módon, *a magyar nyelvből* kívánja levezetni filozófiai nézeteinek helyességét, ahelyett, hogy az érzéki adatokra hivatkozna.

Nem csoda, hogy Szontagh számára a szószátyár hegelianus és a szószátyár költő alakja haláláig összekapcsolódik. A hegelianusok filozófiája szerint üres fogalmi költészet csupán, valójában a romantikus szépírók ideggyengeségéhez és hipochondriájához hasonló kórkép, amelyből minél előbb föl kell épülnie a magyar művelődésnek. Éles ellentétének Erdélyi hegelianus nézeteivel új, az eddigi irodalomban nem tárgyalt okát tételezhetjük föl: nyelvelméletük különbözőségét, mely egész gondolkodásukra rányomja bélyegét, és szoros kapcsolatban áll az irodalomról alkotott felfogásukkal is.

Többször hivatkoztam Szontagh Gusztáv következő műveire: A Literatúrai Kritikás folyóírásokról. Tudományos Gyűjtemény. 11. évf. 1827. 7. 91–103.; Propylaeumok a magyar philosophiához. Buda: A' Magyar Kir. Egyetem' betűivel, 1839; Propylaeumok a társasági philosophiához, tekintettel hazánk viszonyaira. Budán: Emich Gusztáv, 1843; Emlékezesek életemből. Budapest, MTA Kézirattára, Történelm. 2-r. 11.; Szontagh Gusztáv és Litkei Tóth Péter életének és munkásságát részleteiben lásd konferenciánk napján megjelent tanulmánykötetemben: Magyar philosophia. A szenvedelmes dinnyésztől a lázadó Ikaroszig. Kolozsvár–Szeged: Pro Philosophia, 2006.

LÁNC, LÁNC, HÁLÓ-LÁNC...
– **Mű és valóság viszonyáról**
Madách Imre, Karinthy Frigyes és Ottlik
Géza írói világában

„[H]a a lánc megvan bennem, akármelyik szemét fogom meg, mindig az egész lánc megmozdul.”¹

Barabási Albert-László szerint² a hálózatok természetének feltárását nagy valószínűséggel megelőlegezte és segítette Karinthy Frigyes *Minden másképpen van* című, 1929-ben megjelent kötetének egyik írása: a *Láncszemek*³. Meglátásom szerint nemcsak a *Láncszemek*, hanem a legtöbb Karinthy-mű, vagyis Karinthy egész életműve, egyénisége rejt magában valamiféle hálózatosságra utaló nyomokat. Ez persze nem valamiféle misztikus titok, hanem feltárható, megközelíthető, elemezhető. Sőt: *előzmény-láncszemekkel* és *folytatás-láncszemekkel* is bővíthető.

Írásomban Madách Imre, Karinthy Frigyes és Ottlik Géza írói-költői világának néhány feltűnő hasonlóságára – alkotásaik tartalmi-logikai elemei közötti párhuzamokra, közös toposzaira – szeretném felhívni a figyelmet. Teszem ezt – bízva abban –, hogy az említett szerzők írásaiban megbúvó hasonlóságok/más-ságok már önmagukban is szükségszerűvé teszik – műveik egymáshoz illeszkedésének következményeként – művészi világuk összeszőttségének kimondását.⁴

¹ Karinthy Frigyes: *Utazás a koponyám körül*. In: *Karinthy Frigyes Összegyűjtött Művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1977. 283–284. old.

² Barabási Albert-László: *Behálózva. A hálózatok új tudománya*, Magyar Könyvklub, 2003. 42–43. o.

³ Karinthy ezen novellájában olvashatjuk: „Annak bizonyításául, hogy a földgolyó lakossága sokkal közelebb van egymáshoz, mindenféle tekintetben, mint ahogy valaha is volt, próbát ajánlott fel a társaság egyik tagja. Tessék egy akármilyen meghatározható egyént kijelölni a Föld másfél milliárd lakója közül, bármelyik pontján a Földnek – ő fogadást ajánl, hogy *legföljebb öt* más egyénen keresztül, kik közül az egyik *neki személyes ismerőse*, kapcsolatot tud létesíteni az illetővel, csupa közvetlen ismeretség alapon.” In: Karinthy Frigyes: *Minden másképpen van. (Ötvenkét vasárnap)* Akkord Kiadó, 2004. 78. old.

⁴ Előadásomban ebből a túlságosan sokat ígérő vállalkozásból csupán ízelítőt adok: megkísérlem egy készülő nagyobb tanulmány – vagy inkább: *esszéisztikus írás* – vázlatát és egy kiemelt részletét összefogni.

Néhány szokatlan mondat – amelyekről akár azt is mondhatjuk, hogy bizonyos értelemben Karinthy és Ottlik világának *kulcsmondatai* – egymás mellé helyezésével kezdem a párhuzamok feltárását. Ezeket a mondatokat a későbbiekben szövegkörnyezetükben is idézni fogom, mert segítségükkel – úgy hiszem – árnyaltabbá tehetem mondanivalómat. A kulcsmondatok a következők: „Minden megvan.”⁵ „Minden másképpen van.”⁶ „Semmi sincs sehogyan.”⁷

Mintha ugyanazon kérdésre felfűzött válaszvariációk volnának ezek a mondatok. De mi a kérdés? Írásom *háló-szövedékének* alapmondata – *Minden megvan* – valamiféle teljességre, rendre, rendezett világra, Kozmoszra⁸ utal. Az ember örök vágya – minden létező leltárba vételével, elhelyezésével, értelmezésével, a teljes létről való teljes tudás, a mindentudás birtoklása, hogy e tudás alkalmazásával a határolt, korlátok közé szorított ember-lét határtalanná, végtelessé válnék. A térbeli, időbeli, anyagi korlátoktól való függetlenség, vagyis szabadság, a bárhol/bármikor létezés ősrégi álma, a *mindenhatóként*-létezés vágya ez. Az ember csodálatos lehetőségeit már az ókorban megénekelte Szophoklész: „Számptalan csoda van, de az embernél jelesebb csoda nincs.”⁹ Ugyanezt a sort – Heidegger német fordítását használva – a következőképpen is átülteték magyarra: „Sok van, mi hátborzongató, ám az embernél nincs semmi hátborzongatóbban otthontalan.”¹⁰ Az emberlét egyszerre nagyszerű és szörnyűség,

⁵ Ottlik Géza egyik novellájának és novelláskötetének címe: *Minden megvan*. Magvető, Bp. 1991.

⁶ Karinthy Frigyes egyik – 1929-ben megjelent – kötetének címe, amelyben ötvenkét vasárnapi tárcáját gyűjtötte egybe, s ezért a kötet alcíme: *Ötvenkét vasárnap*. Karinthyra jellemző, hogy ugyanaz a gondolat újra és újra előkerül más-más műfajú és eltérő témájú írásában. Egyik novellájának címeként is megtalálható: *Minden másképp van* – s ez a novella kulcsmondata is egyben. In: Karinthy Frigyes: *Én és Énke*, Móra Könyvkiadó, 1981. 61. o.

⁷ Ottlik Géza: *A hegy lelke*. In: *Minden megvan*, Magvető, Bp. 1991. 52. o.

⁸ Alexander von Humboldt ezt a címet adta nagy munkájának, melyben a világról való ismereteket egységes képpé akarta összefoglalni. Mattias Mattussek így ír róla: „*Alexander von Humboldt, a zseniális világutazó* [...] Elkezdte írni könyvsorozatát, amelyet egyszerűen és fennköltén Kozmosz címen emlegetett. »Az az örült ötletem támadt, hogy az egész anyagi világot, mindazt, amit manapság a világűr térségeiről és Földünk életéről tudunk [...] egyetlen műben foglaljam össze.« Életének utolsó három évtizedében ez az örült ötlet mindvégig foglalkoztatta. Kilencezer tudományos munkát értékel ki a Kozmosz megírásához. [...] A Kozmosz című munkájában a világegyetem tervrajzát kívánta felvázolni, amelyben a mindenség és az ember szakadatlan kölcsönhatásban áll egymással. Az volt a vágya, hogy számos tudományágban nyújtsa korának a legkiválóbb ismereteit – a geológia tudásanyagát éppúgy uralta, mint a növénytanét, az állattanét, a kozmológiát, az elektromosságtanét, a meteorológiát és az idegfiziológiát. [...] A meteorológia, a vízgazdálkodás, a békekutatás, az egyetemes könyvtár programja, a világháló és a Panama-csatorna terve is Humboldt elgondolásaira nyúlik vissza. Vagyis manapság ismét frissnek és újnak tetszik Humboldt, a nagy polihisztor, holott a különböző tudományágak szakosodásának előrehaladtával már nem létezik olyan ember, aki a világ összes tudását képes lenne áttekinteni.” Mattussek, M.: *Alexander von Humboldt, a zseniális világutazó*. In: Valóság, 2006. június. <http://valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=543&lap=0-23k> –

⁹ Szophoklész. *Antigoné* (Első kardal), ford.: Trencsényi-Waldapfel Imre. In: *Szophoklész drámái*. (A világirodalom klasszikusai sorozatban); Európa Könyvkiadó, 75. o.

¹⁰ Szophoklész. *Antigoné* (Első kardal) In: Heidegger, M.: *Bevezetés a metafizikába*, ford.: Vajda Mihály, Matúra Bölcelet sorozat, Ikon Kiadó, 1995. 75. old.

csodálatos és szenvedéssel teli is. Az ember elhagyta teremtéskor kapott helyét, a civilizáció megrontotta ezt a lényt és világát – fogalmazta Rousseau, s ezt korrigálandó, született ajánlása: *Vissza a természethez!* Rousseau nyomán pedig, az *ember álláspontjára* helyezkedett Kant *rögzíthetetlen* lényként jellemezte az embert. Ugyancsak Kanttól való a következő, kettős *rácsodálkozást* tartalmazó mondat, amelyben a természet szép rendje mellett az emberben munkáló erkölcsi törvényre, az erkölcsi parancsnak szabadon engedelmeskedni tudó erkölcsi lényre is *rácsodálkozik* a filozófus: „Két dolog van, ami egyre újabb és fokozódó csodálattal és tisztelettel tölt el, minél gyakrabban és kitartóbban gondolkodunk rájuk: a csillagos ég fölöttem, s az erkölcsi törvény bennem.”¹¹

Madách Imre – a *poeta philosophus*¹² – munkásságában hasonló *rácsodálkozás* eredményeként tárul fel az emberlét nagyszerűsége/tragédiája. A madáchi mű megszületéséhez járulhatott hozzá – Palágyi Menyhért szerint – a természet rendezett egészként bemutatni szándékozó természettudományos mű is: Humboldt *Kosmos* című munkája. Palágyi Menyhért 1900-ban megjelentetett Madách monográfiájában hívta fel a figyelmet erre a kapcsolat-lehetőségre: „Madách szellemére fölöttébb jellemző, hogy ő az emberiség kérdéseivel nemcsak mélységeiben, hanem minden szélességeiben is szeretett foglalkozni. Főművében végigméri az idők folyamát az emberi nem születésétől annak haláláig. És nemcsak minden időket, hanem minden tereket is bejár képzelete, amint ezt a tragédia színei mutatják. A tér és az idő szélességeiben szemlélni a dolgokat oly vonása Madách szellemének, mely őt rokonnak mutatja a Kosmos szerzőjével, az óriási perspektívákat szerető tudós Humboldttal.”¹³ A friss szakirodalomban Békés Vera vette elő Palágyi említett megjegyzését és gondolta tovább: „Mint-hogy egy teljes Kosmosz (hiszen a kezdetre, végre, múltra, jelenre, jövőre, reménytelenségre és reményre utaló Tragédiában Madách valóban erkölcsi kozmoszt alkotott) – ezért rendkívül sokoldalú módon képes serkenteni a teremtő gondolkodást.”¹⁴

A friss szakirodalomban Palágyi Menyhértnak egy másik gondolatát is újra felfedezték: Nyíri Kristóf a hagyományos tudás; a kommunikációtörténet; a szóbeliség-írásbeliség kultúrájának kutatása során talált rá *az ismerettan tudósá-*

¹¹ Kant: *A gyakorlati ész kritikája*. (Ford.: Berényi Gábor) Cserépfalvi Kiadó, Bp. 1996. 213. o.

¹² Madách Imrét *poeta philosophus*-ként írta le Bérczy Károly, Palágyi Menyhért, Babits Mihály is. Ld. erről bővebben: Máté Zsuzsanna: *Madách Imre, a poeta philosophus – Tanulmányok az ember tragédiája esztétikumáról*, Bíbor Kiadó, Miskolc, 2004. 5. old.

¹³ Palágyi Menyhért: *Madách Imre élete és költészete*. Atheneum Kiadó, Bp. 1900. 283. Idézi Békés Vera: A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke. In: A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában. Szerk.: Békés Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004. 156. o.

¹⁴ Békés Vera 2004. 166. old.

nak¹⁵ revelációszerű megfogalmazására: „Ahogyan az írás áthidalja az *időt*, úgy hidalja át a táviró és a telefon a *távolságot*.”¹⁶

Palágyi Menyhért bölcséletét átszövi a tér-idő problematika¹⁷. Előadásomban a két szerző által kiemelt Palágyi-gondolatok segítenek annak láttatásában, hogy Madách Imre, Karinthy Frigyes és Ottlik Géza költői-írói *világa* közötti kapcsolatokat érdemes alaposabban is feltárni.

Reláció-lánc: Madách–(Palágyi)¹⁸–Karinthy–Ottlik

Madách terve sikerült, a *Tragédia* betölthette és be is töltötte a megálmodott szerepet: minden lényeges emberi problémára, morális dilemmára találhat választ az olvasó/néző – pontosabban fogalmazva: találhat válaszokat a világhoz, Istenhez, a természethez, a nagy eszmékhez, a többi emberhez – szerelméhez, társaihoz, gyermekéhez, és önmagához is – viszonyuló ember. E műben *minden megvan*, amit a kor embere kérdezni, mondani, válaszolni, remélni képes, s éppen ezért mondható róla, hogy *erkölcsi kozmosz*. Vajon van-e korunkban ilyen mű? Lehet-e egyáltalán illet alkotni a ma embere számára? Betöltheti-e egyáltalán könyv, írott szöveg e szerepet ma, a másodlagos szóbeliség *azonnaliságában*, hálózatos mobilvilágunkban? Válaszadáshoz tisztázni kell ennek a *szerepnek* a lényegét¹⁹.

Talán napjainkban éppen az Ottlik-regényvilág tölthetné be azt a tisztséget, amelyet a 20. század első felében a *Tragédia* töltött be. *Ottlik-felejtés évek*²⁰ után most *Ottlik reneszánszról*²¹ olvashatunk. Hogy az ottlik regényvilág is rejti az *erkölcsi kozmosz*t ként működés lehetőségét, sejtetik néhányan. Kelecsényi László – Ottlik *Iskola a határon* című könyvéről tett megjegyzése, melyben –

¹⁵ Palágyi összefoglaló ismeretelméleti művére utal megjegyzésem: Palágyi Menyhért: *Az ismeret-tan alapvetése*. Athenaeum Kiadó, Bp. 1904.

¹⁶ Idézi Nyíri Kristóf: *Hálózat és megismerés*. In: *A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*. Szerk.: Békés Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004. 26. o.

¹⁷ Ld. erről bővebben: Nagy Edit: *Áramló tér és álló idő – gubancokkal*. Bíbor Kiadó, Miskolc, 2003.

¹⁸ Az alcímben Palágyi Menyhért (1859–1924) neve zárójelben szerepel, ezzel is jelzem mostani munkám vázlatosságát, s a későbbi részletesebb kifejtés tervét, igényét. Itt csupán jelzem, hogy amikor Karinthy – a *Mennyei riport* című írásában – az időbeliség és térbeliség szerepcseréjének ötletéről ír, majd a *szerepcserét* gyakorolja, ezt – a kor szellemét erősen átható nagy teóriák, így például Bergson filozófiájának, Einstein relativitáselméletének hatása mellett – Palágyi tér-idő teóriájának hatásaként, alkalmazásaként is leírhatónak találok. Palágyi a *művészi ábrázolás legmélyebb titkaként* címkézett gondolatára korábban – egy *időregényt* választva – Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében kerestem példákat. Csak nemrég találtam rá – a köztük ezzel is *láncszemként* közvetítő – Karinthy írásaiban direktebb formában az említett szerepcseré-játéokra.

¹⁹ Ennek alaposabb végiggondolását is a bővített, kevésbé vázlatos írásomban végzem el.

²⁰ Kelecsényi László: *A szabadság enyhe mámora. Ottlik Géza életei*, Magvető, Bp. 2000. 15. o.

²¹ Ld.: Füzfa Balázs: „... sem azé, aki fut ...” Ottlik Géza *Iskola a határon* című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében. Argumentum kiadó, Bp. 2006. 260–265. o.

Tandori Dezső szép jelzőihez kapcsolódva: *viselkedéstan, derékségkódex, és gerincnemesítő tanfolyam*²² – így fogalmaz: – „Jobbak leszünk tőle, még akkor is, ha nem tudunk róla. Elég fölnyitni és olvasni újra meg újra.”²³ Az Ottlik-írások gyakran visszatérő motívumaként megjelenő pontosítás-igény – az események *pontos* leírásának szándéka is – teljességre törekvést, kozmosz-gondolatot hordoz. S ugyancsak teljesség-igényt fogalmazott meg – a köztük *láncszemként* közvetítő – Karinthy Frigyes is, akinek életművében ismétlődően és többszörösen jelenik meg a kozmosz/erkölcsi kozmosz megalkotásának vágya. Ekként említhető a (sokféleképpen) tervezett enciklopédia; a *Mennyei riport* című regénye pedig akár az erkölcsi kozmosz megalkotására tett kísérlet egyik eredményeként is feltüntethető. Karinthy megbűvölte Madách műve, ő is újragondolta az emberiség világtörténetét, és megírta/beleszötte a *Mennyei riport*ba.

Madách és Karinthy között természetesen lehetett még számos közvetítő, lehettek *láncszemek* – ahogy talán a Madách-monográfiát író irodalmár-filozófus, Palágyi Menyhért is említhető ilyen közvetítőként. A *tér és idő új elméletét* megfogalmazó, a relativitáselmületről értekezést író filozófus matematikát és fizikát tanult az egyetemen, foglalkozott pszichológiával, művészetfilozófiával, részt vett a közéletben, irodalmi-kritikai folyóiratot szerkesztett. A sokoldalú érdeklődéssel bíró tudós-polihisztor²⁴ sem vállalkozott kisebb feladatra, mint – lévén filozófus – a nagy, egyetemes törvények: az *ész törvénye, a szemlélet törvénye, a tér és az idő egységtörvénye* megfogalmazására.

S még mindig a relációk: Karinthy Frigyes és Ottlik Géza egymáshoz és Madách *Tragédiájához* való viszonyulásáról is kell tudnunk. E relációk egyikét kiválóan jellemzi Karinthy – *A jubileumra* című – Madách születésének századik évfordulójára írott esszéjéből vett néhány mondat: „Madáchnak nincs jelzője [...] s talán még csak egy van kívülre, mely így jelző nélkül úszik a társulók képzetek tengerében, önmagát idézve csak, összehasonlító értékmérő, jelző és főnév egyben – ez a szó: Dante.”²⁵ Korábban, már nagyon fiatalon megfogalmazott egy gondolatot Madáchsal kapcsolatban, amit később is érvényesnek és fontosnak tartott: „Húszéves koromban azt írtam fel jegyzőkönyvembe: »Ha az *Ember Tragédiájából* nem maradt volna fent más, mint az a papírlap, amire Madách feljegyezte a dráma ötleteit – ha soha meg nem írja, csak a tervet, a dráma meséjét, röviden, néhány szóban –, ez a terv, ez a vázlat elég lett volna hozzá, hogy nevét fenntartsa, s úgy emlegessék őt, mint a legnagyobb költők egyikét.«,”²⁶ Fiatalkori gondolatát továbbszöve írta később: „Ezt a groteszken túlzottnak látszó meghatározását Madách jelentőségének ma is vallom.”²⁷ Egy nagyon korai –

²² Idézi Kelecsényi László. In: Kelecsényi László: *A szabadság enyhe mámora. Ottlik Géza életei*, Magvető, Bp. 2000. 159. old

²³ Uo.

²⁴ Békés Vera címkézi így említett tanulmányában. 147. o.

²⁵ Ld.: Madách (*A jubileumra*). In: Karinthy Frigyes *Összegyűjtött Művei. Szatírák II. „Ki kérdezett?”* Akkord Kiadó, 2004. 58. o.

²⁶ Uo.: 58–59.

²⁷ Uo.: 59. o.

tizenhárom esztendősen a naplójába írt – feljegyzésében pedig ez áll: „Madáchot isteni ihlet szállta meg, [...] hogy olyan igazán, olyan hatalmasan tud beszélni.”²⁸

Az említett megjegyzéseken túl, Karinthy másképpen is kifejezte viszonyulását: több írásában foglalkozott a *Tragédia átvétítésével*. A *Görbe tükör* című humoreszk-kötetben találjuk egyik *Tragédia-paródiáját*, *Tizenhatodik szín*²⁹ címmel. A másik *Tragédia* paródia – *Az emberke tragédiája*³⁰ – Ádámka, Évike, Luci Ferkó és a Jó Istenke szerepeltetésével, a *Tragédiabeli* álomszíneknek megfelelően *álom mozival* színesítve. Karinthy – Madách műve elé görbe tükröt tartva – írásában megváltoztatta a szerző látásmódját: „Az emberlét alapvető kérdéseit közelre hozó és felnagyító tragédia helyett – mint fordított távcsövön – a távolító és kicsinyítő travesztia nézőpontjából vesszük szemügyre az emberiség történetét.”³¹

S vajon Ottlik Géza hogyan viszonyult Karinthy Frigyeshez és Madáchhoz, a *Tragédiához*? Ottlik így vall Karinthyt illetően: „A barátságunk abból állt, hogy én imádtam szőröstül-bőröstül, ő pedig békésen megtűrte maga mellett, például a Centrál kávéházban sokszor, ebéd után, ha egyedül volt és írt éppen valamit.”³² Ottlik első találkozása a *Nyugat* íróival szintén Karinthy közvetítésével történt, mint erről a Prózában olvasható: „Karinthy könyve nekem [...] megnyitotta a világot. Azt tartom, hogy [...] utánozhatatlan, a szeméremnek és a szemérmelenségnek, útszéli nevetetésnek és mély gyengédségnek, pongyolaságnak és zenei fegyelemnek, ítélő férfiasságnak és kisfiús tisztaságnak egyszeri, megismételhetetlen vegyülete, melynek kémiai, magfizikai kifürkészhetetlen marad, [...] pedig nem más, mint művészetfilozófiai, ismeretelméleti, létbölcseleti reveláció. [...] Karinthy elém tárta, felmutatta, napnál világosabbá tette, hogy mi csoda maga a költészet, irodalom, és hogy az irodalom az emberi léttel együtt nevetségességében is nagyszabású vállalkozás. Egy tizenhárom éves fiút, aki mondjuk *A fekete zongorán* vagy a *Vér és aranyon* csak jót röhögött volna, a paródiája úgy megbabonázta, akármekkora is nevetett rajta, a »pastiche«-on át úgy megbűvölte az eredeti, hogy a gyerekkori felelőtlen áhítatból, gondtalan vonzódásból életre-halálra szóló szerelem támadt.”³³ Ottlik rácsodálkozott arra, hogy az irodalmár Karinthy Frigyes *filozófus* is. Ahogyan Madách filozófus

²⁸ Idézi Fráter Zoltán: *A Karinthy élet-mű*, Fekete Sas Kiadó, Bp. 1998. 35–36. o. Fráter Zoltán itt azt is megemlíti, hogy Karinthy színházba készült, a *Tragédia* színházi előadására, ezért olvasta újra akkor éppen *Az ember tragédiáját*.

²⁹ *Görbe tükör. Első rész. Irodalom* című fejezet: *Tizenhatodik szín* (Az ember tragédiájának újonnan felfedezett része, mely az eredeti kiadásból véletlenül kimaradt, s mely a Kepler-, és a Tower-jelenet közé volt ékelve. Madách Imre utólagos jóváhagyásával kiadjuk.) Ld: *Karinthy Frigyes Összegyűjtött Művei Humoreszkek I.* Akkord Kiadó, 2001. 59–83. o.

³⁰ *Az emberke tragédiája*. Madách Imre után Istenkéről, Ádámkáról és Luci Ferkóról. A versikét írta Karinthy Fricike. Háttér Kiadó, 2005. (A reprint kiadás az Új Idők Irodalmi Intézet (Signer és Wolfner) 1946-os kiadása alapján készült.)

³¹ Fráter Zoltán: *A Karinthy élet-mű*, Fekete Sas Kiadó, Bp. 1998. 35–36. o.

³² Ottlik Géza: *A Nyugatról*, in: *Próza*, Magvető, Bp. 1980. 230. o.

³³ Ottlik Géza: *A Nyugatról*, in: *Próza*, Magvető, Bp. 1980. 219–220. o.

voltára szintén sokan rácsodálkoztak. Babits Mihály így emelte ki a műben rejlő filozófiát: „Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban. Goethe és mások verseiben a filozofikum csak eszköz és nem cél: az eszme csak szerény szolgája színeknek, érzéseknek. Madáchnál színek, érzések, szolgálják az Eszmét. [...] Az eszme, mely vérezen aktuális tudott maradni éppen azért, mert nem volt aktuális: nem a kor eszméje volt, hanem minden korok eszméinek eszméje, az aktualitások semmisségének örök aktualitása, mely véressé válik minden eszmeforduláskor. Ez filozófia, mert kritika, de hogy tud az egyúttal költészetté is lenni?”³⁴ S ahogy Madách és Karinthy alkotásai filozófiával erősen átszöttek, ugyanez jellemzi Ottlik Géza írásait³⁵ is.

Még egy reláció-adalékot említek, amely szintén tükrözi Ottlik pozitív viszonyulását Karinthy művéhez – és e művön át – Madách Tragédiájához is. Ottlik tizenkét éves korában írt egy – ahogyan ő fogalmazta – „[...] szürrealista drámai költeményt, melynek »Az ember komédiája« volt a címe, természetesen *Az ember tragédiájának* ellendarabja. Anyám megmutatta néhány ismerősének. Azt mondták rá, hogy nagyon destruktív. Bántott a bírálókat. Joggal, mert hatásában, társadalmi funkciójában ez a művem volt a legkonstruktívabb. Megnevettettem vele a katonaiskolában magamat és a többieket – talán csak lazítva, rombolva a ránk kényszerített gyilkos autoritást, önkényes tekintélyt. [...] Persze, Karinthy *Így írtok* tíjét majmoltam [...]”³⁶

Kulcsmondatok

A filozófusok – legalábbis amíg ez lehetségesnek tűnt – az emberek mindenről való tudásigényét kielégíteni szándékozva, megkísérelték a létezők rendezését, rendszerezését, a rendszeralkotást. Ezzel a filozófus-igénnyel természetesen nemcsak a filozófusok, hanem – másként ugyan, de –, mindenki él/élhet. Ahogy a *poeta philosophus* Madáchról mondható, hogy erős filozófiai érdeklődéssel és filozófiatörténeti tájékozottsággal bírt, úgy ez Karinthy Frigyesre³⁷ és Ottlik Gézára is igaz. Filozófus-szellemű írók, filozófus-írók, ám olyan korban, amikor már sem a filozófus, sem a művész nem képes ezt a törekvést hagyományos módon és eredményesen megvalósítani. Ekkor válik/válhat a létezők teljességét *leltározók* számára vállalkozásuk kudarcá nyilvánvalóvá, s megfogalmazható a konklúzió: *Minden másképpen van; vagy így: Semmi sincs sehogyan.*

³⁴ Babits Mihály *Előszó Madáchhoz* című művéből idézi: Máté Zsuzsanna: *Madách Imre, a poeta philosophus – Tanulmányok az ember tragédiája esztétikumáról*, Bíbor Kiadó, Miskolc, 2004. 7. old.

³⁵ Írásainak szereplői ismeretelméleti, lételméleti, művészetfilozófiai kérdések sorát érintik.

³⁶ Ottlik Géza: *Félbeszakadt beszélgetés Réz Pállal*. In: *Próza*, Magvető, Bp. 1980. 19–20. o.

³⁷ Írásaiban gyakran utal filozófusokra, gyakran érint filozófiai kérdéseket. Karinthy Frigyes apja, Karinthy József maga is műkedvelő filozófus, a Magyar Filozófiai Társaság egyik alapítója volt. Az otthoni légkör – irodalmi, képzőművészeti, filozófiai viták élménye – minden bizonyosan erősen hatott Karinthy sokoldalú érdeklődésének formálódására.

Szövegkörnyezetben a – Karinthy írásából kiemelt – *Minden másképp van* így olvasható: „Hetvenéves koromban megkért egy fiatalember, hogy mondanék egy nagy és bölcs aforizmát: mondanék egy egyetemes nyilatkozatot, melyben világnézetemet egybefoglalom. Ennek a fiatalembernek ezt feleltem: »Minden másképp van.« Amivel nem a szkeptikusok és kételkedők közé sorozom magam, mert a szkeptikusok csak azt mondják: nem bizonyos, hogy minden úgy van, ahogy hisszük, én pedig határozottan és meggyőződéssel mondom, bizonyos, hogy semmi sincsen úgy. Ez az egyetlen tétel, amiben fanatikusan hinni szabad, és amitől eltántorodni bolondság: minden másképp van.”³⁸ A valóság és annak leírhatósága milyen viszonyt rejt? Ottlik is újragondolta ezt a kérdést, s adja meg – egész életművével/életével a maga válaszát rá. S a válasz filozofikus – az élet-filozófusok közé tartozó gondolkodóknál alapproblémává lett kérdés megválaszolási kísérleteként is értékelhető Ottlik közelítése –: a *létezés*, a *levés* leírhatatlan, mindig pontatlanul közlünk. A leírás, a rögzítés általában megdermesztése is egyben a *levés*nek, áradásnak. Lehetséges-e olyan leírás-módra lelni, amely feloldja az életfilozófusok alapproblémáját? Az írásbeliség korában egy író hogyan mondhatja el a *nehezen mondhatót*?³⁹

Amennyiben a regény is *levésben* van, az is mindig teljesség, egész, *íródik*, vagyis alakul, változik, mint ahogy a létezők világa is. Mindkettő folyamszerű és tűzszerű. A regény – legalábbis az ottliki – nem csupán *mondani akar* valamit a valóságról, hanem az is létesül, hiszen *íródik*, mint ahogy világ is alakulóban, *levésben* van: „A regény nyelven inneni tartalmakat igyekszik létrehívni. Hogyan lehetséges ezt megoldani, ha nincs egyebe, mint a nyelv? Úgy, hogy a nyelv maga is egy nyelven-inneni valóságrétegből keletkezett, kivont és arra utaló jelrendszer – másrészt maga is egy nyelven-túli realitás. [...] Nem a szó volt kezdetben, hanem a mondat, azt bontottuk fel mondatrészekre. Nem a mondat volt kezdetben, hanem a bekezdés, azt fejtettük ki mondatokban. Nem a bekezdés volt kezdetben, hanem a regény. A regényt már csak a hallgatás előzi meg. [...] A regény maga mondja el, hogy miről szól. És körülbelül azt mondja, hogy ő nem mondani akar valamit, hanem lenni akar valami. Kérdezzük hát azt, hogy mi a regény.”⁴⁰

A *Minden megvan* Ottlik írói világának egyik kulcsmondata, mint ahogy a *Semmi sincs sehogyan* szintén annak tekinthető. Az utóbbi mondat szövegkörnyezetben így olvasható: „[...] a dolgoknak nincs lényegük, csak formájuk – valamilyen természetük van, sajátosságuk, s csak ez a milyenségük biztosítja az ontológiai szerepüket, csak ez a jelző, nem a főnév [...] de egyúttal semmi sem öltheti fel ezt a létező jelzőt, csak valami módon felidézheti a valóságban [...] semmi sem lehet ilyen, vagy olyan [...]. Aztán kitépte a lapot, látván, hogy jámbor vakmerőségében az elmondhatatlant éppen a legreménytelenebb módon

³⁸ Karinthy Frigyes: *Én és Énke*. Móra Könyvkiadó, 1981. 61. old.

³⁹ Utalás Nemes Nagy Ágnes szavaira „Ne mondd a mondhatatlant, mondd a nehezen mondhatót.”.

⁴⁰ Ottlik Géza: *Próza*. Magvető, Bp. 1980. 186. o.

akarja elmondani, és a következő oldalra csak ennyit írt [...]: »Semmi sincs se-hogyan.«,⁴¹

A korszellem hálója

Békés Vera *Tragédia*-elemzésének van még egy nagyon lényeges eleme: a *Tragédia* hatástörténetét vizsgálva – Palló Gábor kutatási eredményeit⁴² továbbgondolva – láttatja, hogy a *Tragédia* erkölcsi kozmoszként való ’használatá’-nak következményeként is leírható a *hálózatban* gondolkodás művelése/rögződése, és a hálózat tudományának műveléséhez való hozzájárulás.

A korábban már említett személyes/írói viszonyulások szerves folytatásaként is megjeleníthetők azok az elemek, amelyek mind Karinthy Frigyes, mind Ottlik Géza egyes alkotásában és munkásságuk egészében is láncszemek egymáshoz illesztésének sokszínű lehetőségét megteremtve, kapcsolat-szövevényt alkotnak, mondhatni: *hálózatosságot* jelenítenek meg, és ezzel együtt: *hálózatban-gondolkodást* előfeltételeznek/teremtnek.

A Karinthy-művekben rejlő összefonódottságokról – Barabási Albert-László és Dolinszky Miklós gondolataira utalva – már tettem említést. A legfrissebb Ottlik-monográfiák közül az Ottlik-művek ezen sajátosságát különösen hangsúlyozza két írás: az egyik Füzfa Balázs tanulmánykötete⁴³: „... *sem azé, aki fut...*” Ottlik Géza *Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, a másik pedig Jakus Ildikó – Hévízi Ottó műve⁴⁴ *Ottlik – veduta*. Füzfa Balázs felhívja a figyelmet az Ottlik-művek hipertextualizálható voltára, önhivatkozásaira. Monográfiája olvasása közben az olvasó is *ugrálni* kényszerül a lábjegyzetek között, lineáris haladás nem lehetséges az Ottlik-művekkel foglalkozó elemzésekben sem. Ez a leírásmód kiválóan tükrözi az ottlik-i szövevény-világot, s az olvasóban megfogalmazódik: az Ottlik-világ – és vele együtt Füzfa Balázs kötete is – hálózatra ’kivánczik’⁴⁵. A másik

⁴¹ Ottlik Géza: *A hegy lelke*. in: *Minden megvan*. Magvető, Bp. 1991. 52. o.

⁴² Genetikusok, tudománytörténészek, szociológusok – köztük Marx György, Palló Gábor, Czeizel Endre – kísérelték meg a ’magyar jelenség’, vagy ’marslakó jelenség’ magyarázatát fölfejtteni. Palló Gábor a *korszellemben* vélte meglátni azon okok láncolatát, amelyek segítségével kialakítható egy hipotézis a 20. század első felében külföldön *történelmet alakító* magyar tudósok – köztük jó néhány Nobel-díjas természettudós – kreativitásának rejtélyéről. Ld.: Palló Gábor: *Zsenialitás és korszellem. Világhírű magyar tudósok*. Bp. Áron kiadó, Bp. 2004.

⁴³ Füzfa Balázs: „... *sem azé, aki fut...*” Ottlik Géza *Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*. Argumentum Kiadó, Bp. 2006.

⁴⁴ Jakus Ildikó–Hévízi Ottó: *Ottlik – veduta*. Kalligram, Pozsony, 2004.

⁴⁵ Ahogy Musil nagyregénye – *A tulajdonságok nélküli ember* – is elérhető hipertextkiadásban. Amit Nyíri Kristóf a filozófus Musil íróvá válásának alapjaként/okaként megfogalmaz, átvetíthető Ottlik és Karinthy írói habitusára is. Nyíri szerint: „[...] a filozófus Musil, miként Wittgenstein, úgy látta, hogy képtelen érveit mintegy szukcesszíven egymásra sorakoztatva kifejteni; a regény maradt számára az egyetlen médium, amelyben még megpróbálhatta a közlést, [ám] a könyvnyomtatás lineáris technológiája végül is alkalmatlannak bizonyult arra, hogy a musili kísérlet hordozója legyen; hagyatéka most CD ROM-on, megfelelő keresőprogrammal

műben pedig a szerzők *nyomozókká* válva – izgalmasan mutatják be az Ottlik-művek *kérdeztörténetét*, összefüggéseket fedeznek/fedeztetnek föl az életmű darabjai között, hivatkozások, önhivatkozások titkait feltárni törekedve, a hálózat láncszemeinek kapcsolódás-lehetőségeit fejtik föl.

Félszavakból érteni egymást...

Az ember tragédiája – az ismert, kedvelt irodalmi alkotás memoriterként is bevált, bizonyára ezért is tölthette be azt a szerepet, amelyet a 20. század első felében a kreatív magyar természettudósok életében – a *korszellem* fontos elemeként – Békés Vera neki tulajdonít. Madách nem is olvasnivalónak szánta művét, hanem *eljátszanivaló*⁴⁶ *drámai költeménynek*. Az életükben sok fordulat-tal találkozó, megszokott közegüket, otthonukat elhagyni kényszerülő emigránsok szükségszerűen váltak az *átfordítások*⁴⁷ nagymestereivé. Létmódjuk és gondolkodásmódjuk kölcsönhatásaként – a hálózatot kialakító baráti kapcsolatrendszer és e hálózatiságra is reflektáló rugalmas gondolkodásmód jó alapokat adott boldogulásukhoz, hozzájárult sikerességükhöz. Ezzel már csak élni kellett: az átváltás, *közös nevezőre* hozás dinamizálta gondolkodásukat. Az *átfordítás* egyik kedvelt *'eszköze/közege'* volt – Békés Vera sejtése szerint – Madách *Tragédiája*.

A klasszikus művekre jellemző sajátosságok egyike: kultúráközvetítő szerepet töltenek be. Az azonos kulturális háttérű emberek *félszavakból is értik egymást*, így a magas kultúra elemei úgy tekinthetők, mintha közösen átélt élmények lenyomataként jelentek volna meg. Az ismerősség, eligazodni tudás, vagyis az otthonosság élményét kelthetik, akár az otthontól távol, emigrációban is. *Hol*

ellátott hipertextkiadásban áll rendelkezésünkre.” Ld.: Nyíri Kristóf: *Hálózat és megismerés*. In: *A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*. Szerk.: Békés Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004. 24. o.

⁴⁶ Bárdos József kiemeli: „Az ember tragédiája fölő maga a szerző jegyezte oda a műfajt: drámai költemény. [...] Aki valamelyest ismeri Madách alkotói pályáját, az tudja, hogy ő mindenkélt és feltétlenül drámaíró volt és akart lenni.” Ld.: Bárdos József: *Az ember tragédiája: könyvdráma vagy színdarab*. In: XI. Madách Szimpózium. Madách Irodalmi Társaság (sorozatszerk.: Andor Csaba), Budapest – Balassagyarmat, 2004. 21. o.

Ottlik Géza pedig a *Költők, esszéisták, műfordítás, drámák* című írásában megfogalmazza: „*Az ember tragédiája* roppant hatásos, látványos mulatság, izgalmas színdarab, és bölcséleti tartalmát pontosan követni lehet, nem szükséges elmélyedve tanulmányozni odahaza.” In: Ottlik Géza: *Próza* Magvető, Bp. 1980. 145. o.

⁴⁷ *Az átfordítások mestere* cím Karinthyt is megilleti: kedvelt nyelv-játékainak egyike volt a SÁTÍDROF, amelyben olyan szavak, mondatok keresése, összerakása volt a feladat, amelyek visszafelé olvasva is értelmesek.

Palágyi Menyhért is igazi *átfordító*, alaptételei a legáltalánosabb *átfordításokat* közvetítik. Az általa kutatott filozófiai kérdések megoldásának szerkezetét a projektív geometria szemléletmódja segítségével is értelmezhetjük. Erre tettem kísérletet írásomban: Nagy Edit: *Aramló tér és álló idő – gubancokkal*. Bíbor Kiadó, Miskolc, 2003.

Ottlik írásai számtalan *átfordítást* tartalmaznak, sőt: az *átfordítások* elméleti megalapozásának lehetőségeit is kutatta. Példa erre az irodalom *gödelizációjának* kísérlete: számok segítségével közölni mindent, irodalmi alkotásokat, akár regényeket is. Erről bővebben: Kelecsényi László: *A szabadság enyhe mámora. Ottlik Géza életei*. Magvető, Bp. 2000. 195–197. o.

az otthonunk? című írásában Heller Ágnes a modern ember lakóhelyéről gondolkodva otthonteremtő erőként írta le az *abszolút szellem terrénumát*: „Amikor az [...] otthonélmény veszít az intenzitásából, az ember még mindig otthonra lelhet »odafönt«, a művészet, a vallás, és a filozófia magas régióiban [...]»⁴⁸ A külföldre kényszerült magyarok számára is a hasonló – sok elemében azonos – kulturális értékekre alapozódott a közösségteremtés, s ez eredményezte annak a baráti körnek, *hálózatnak* a kialakulását, amely egymás intenzív segítségét, támogatását, s az információk hatékony közvetítését is lehetővé tette számukra. Egy új világba kerülve meg kellett tanulniuk az új világ *használatát*, transzformálniuk kellett meglévő szokásaikat, ismereteiket, egész régi világukat. ‘*Kettős látásúvá*’ kellett válniuk, hogy régi világuk alapján az újban felfedezzék a másság mögött rejtőzködő azonosságokat, hogy rendet, rendszert lássanak az új létformában. A két világ elemei közötti relációkat folyamatosan működtetniük kellett, az egyiknek a másikra való leképezhetőségét beépítették tudatukba. A létezés új közegének birtokbavétele új relációk modellezését is megkövetelte a beilleszkedőtől. Sok új *nyelvjátékot* kellett elsajátítaniuk és módosítaniuk a régieket. Az információk, nyelv, szokások *átvetítésének* állandó kényszere alakíthatta ki bennük a relációk tipizálásának, jellemzésének igényét, a rendszerekről való gondolkodás előfeltételeit. Képesse váltak több oldalról szemlélni és leírni ugyanazt a jelenséget, összekapcsolni különböző tudásterületek információit. Ez utóbbit is azért tehették, mert többségük tudományterületet is váltott, vagy több tudományterületen is otthonos volt. Feltételezhetően mindezek következménye lett az, hogy képesse váltak – mintegy magasabb gondolkodási szintre emelkedve – másként, új módon⁴⁹ látni és láttatni, a világot. Talán éppen ez volt az egyik titka kreativitásuknak⁵⁰. Rugalmas gondolkodású, kreatív emberekke váltak, akik leegyszerűsített, mégis meghitt, *otthonos* nyelven kommunikáltak egymással. A leegyszerűsített és egyben otthonossá tett kommunikáció alapvető háttéreszközei voltak a Madách *Tragédiájából* vett rövid utalások, hiszen segítségükkel képesek voltak saját csoportnyelvet alkotva: ‘*félszavakból is érteni egymást*’. A citátumok *katalizátorként* működtek, gyorsították a hasonló kulturális háttérű emberek kommunikációját, így lett a ‘hálózat’ éltetése egymás segítségének hatékony eszköze. Heller Ágnes és Békés Vera korábban említett gondolatai egybecsengők: mivel a 20. század első évtizedeiben a fiatal magyar természettudósok számára a régi, földrajzi otthon lakhatatlanná vált, ezt az elveszített otthont pótolhatta az emigránsok életében – a magas kultúra elemeként – a *Tragédia*.

⁴⁸ Heller Ágnes: *Hol az otthonunk?* In: Heller Ágnes: *Életképes-e a modernitás?* Latin Betűk, Debrecen, 1997. 22. old.

⁴⁹ A korszellemre erősen ható tudományos elméletek közül ki kell emelni Einstein relativitás-elméletét. Karinthy törekvésének – másképpen is látni és láttatni az eseményeket – háttérében e teória is minden bizonnyal jelentős hatótényező volt.

⁵⁰ Ld. erről: Békés Vera: *A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke. A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában.* Szerk.: Békés Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004. p. 169.

Mivel Madách *Tragédiáját* valóban lehetett *Erkölcsei Kozmoszként* 'használni', ekként játszhatott nagy szerepet Karinthy Frigyes – „aki talán minden idők legmélyebb Madách-értője volt”⁵¹ – gondolkodásának formálódásában⁵² is.

Ahogy Békés Vera – a *Tragédia* hatástörténetét kutatva – Madách művében a korszellem egyik hatékony *eszközét* vélte megtalálni, hasonlóképpen: Karinthy Frigyesről is elmondható, hogy kora szellemi életének egyik meghatározó *egyéniisége* volt. Miért az *egyéniiségét* emeltem ki, s nem valamelyik írását? Mert nem csak az írásaival hatott. Karinthy a 20. század első felében Budapest kulturális-szellemi életének aktív részese, éltetője volt. Dolinszky Miklós Karinthy-monográfiájában olvasható: „[...] ez az életmű ténylegesen kilép a szóbeliség terébe, és az irodalmi közeget megkerülve megteremti magának a hagyományozás közvetlen útját, amely felruházza a szóbeliségben rejlő örökléttel (igaz, annak törékeny és esendő mivoltával is) [...]”⁵³ Dolinszky Miklós, az irodalomtörténész Bálint György megjegyzését idézve erősítette meg állítását, s mivel ez a gondolat, a korábban – Békés Vera *Tragédia* hatástörténeti elemzéséből – kiemelvekkel is azonos tartalmi elemet hordoz, idézem: „Bizonyos gondolatok kifejtéséhez, bizonyos vélemények alátámasztásához nélkülözhetetlen szükségem van Karinthy-citátumokra és azt hiszem, sokan vannak így.”⁵⁴ A citátumok segítik az emberek összehangolódását, egymás gondolatainak – s így egymásnak, és a világnak – a megismerését, majd ennek eredményeként lehetővé teszik a közös cselekvést. Akár azt is mondhatjuk, hogy a citátumok az emberi világ *szentjánosbogár-effektusának*, vagyis a *szinkronizációnak*⁵⁵ a létrejöttében hatékony eszközként közvetítenek. A közvetlenség megteremtésének persze számos eszköze van, az ősidőktől áthagyományozottak mellett a legújabb technikát alkalmazókig. Mindez egybecseng Nyíri Kristófnak a mobiltelefon – a másodlagos szóbeliség kultúrájának egyik technikai eszköze – szerepéről megfogalmazott gondolatával: a térbeli távolságot legyőzve segíti ez az eszköz a szinkronizá-

⁵¹ Békés Vera jellemzi így Karinthy-t, majd hozzáteszi: „Az emberke tragédiájával nem kifigurázta, hanem úgyszólván bekebelezte Madáchot [...]” In: *A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke. A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában.* Szerk.: Békés Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004. p. 173. o.

⁵² Még egy adalék a kor szellemiségéhez: Karinthy iskolájában a tantestület tagja volt egy 'csudabogár' irodalomtörténész, Bodnár Zsigmond. 1872-től tanított a budapesti állami főreáliskolában, nyugdíjazásáig (1905). Az *erkölcsi törvényt* kereste, s mikor rátalált, megszállottan hirdette, mindenkiel megismertetni szeretne volna azt, s minden kérdést megválaszolhatónak tartott segítségével. Ld.: Nagy Edit: *Az irodalomtörténész Bodnár Zsigmond, aki filozófus akart lenni.* In: *Megidézett reneszánsz. Hanák Tibor Emlékkötet.* (Szerk.: Veres Ildikó) Miskolci Egyetem, 2006.

⁵³ Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy passió.* Magvető, Bp. 2001. 150. o.

⁵⁴ Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy passió.* Magvető, Bp. 2001. 150. o. Dolinszky idézetét ld.: Bálint György: *A két macska költője.* Nyugat, 1938. Karinthy-emlékszám. 247–249. old.

⁵⁵ Ld.: Barabási Albert-László: *Behálózva. A hálózatok új tudománya,* Magyar Könyvklub, 2003. 65–67. o. és

Csermely Péter: *A rejtett hálózatok ereje. Mi segíti a világ stabilitását?* Vincze Kiadó, 2005. 90–100. o.

lódást, folyamatos program-átrendező tevékenységet⁵⁶ folytathatunk/folytatunk segítségével.

A kávéház Szókratésze és a Nagy Mű

Miért nevezhető kávéházi Szókratésznek Karinthy? A sokféleképpen megíratóság írójának, vagy még paradoxabb módon: a megíratatlanság írójának is nevezhető, s e címkézések⁵⁷ mögött ugyanaz rejlik. Karinthy szellemét – az erkölcsi kozmosz madáchi tervéhez mérhető – teljességre törekvés ejtette rabul. Ő is rendezni akarta a létezőket, „leltározva”/sorba véve mindeneket, megalkotni fogalmukat. *Enciklopédiát*⁵⁸ szándékozott írni. Korán megfogalmazta a magának választott feladatát, az összefoglaló nagy mű megírásának tervét. Mindent megírni, amit csak megírhat az író, és persze, azt leírni pontosan⁵⁹, ami van. Ám éppen ebből születik a paradoxon: ahogy telik az idő és gyarapodik a megírt, megjelentetett kötetek sora, úgy kerül Karinthy egyre távolabb a Nagy Mű megírásától. Valójában a Nagy Mű megíratóságával lehet valami gond. Vagy mégis megvan a Nagy Mű, csak valahogy másképpen?

Nézzük előbb, vajon miért is a kávéház Szókratésze Karinthy. Válaszadáshoz egy megjegyzés az ókori előddel kapcsolatos kettősségről: Kierkegaard megkülönböztette a történelmi Szókratészt és Platón Szókratészét.⁶⁰ A történelmi Szók-

⁵⁶ Kristóf Nyíri: *Time and Communication*. In: F. Stadler and M. Stöltzner, eds., *Time and History / Zeit und Geschichte*, Frankfurt/M.: ontos verlag, 2006, pp. 301–316.

⁵⁷ Ld.: 38. lábjegyzet. Meg kell jegyeznem, hogy Karinthy nagyon ellenezne mindenféle címkézést. Bocsánat!

⁵⁸ A Minden másképpen van alaptételt valló, relativista szemléletű Karinthy – talán a filozófus Francis Bacon *Novum Organum* című könyvében leírt gondolkodási hibák, ködképek egyikének – piac ködkép – továbbgondolásaként is – írt a fogalmak kiüresedéséről, s újradefiniálásuk szükségességét megoldásként látva, készült a Nagy Enciklopédia megírására.

⁵⁹ A pontosítás Ottlik regényalakjainak szintén nagyon lényeges és állandó törekvése. Esterházy Péter éppen ezt emelte ki: „MÉG PONTOSABBAN IS” szállóigévé vált mondatával. Esterházyt idézi és erről bővebben ld.: Füzfa Balázs: „... sem azé, aki fut...” Ottlik Géza *Iskola a határon* című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében. Argumentum Kiadó, Bp. 2006. 37. o.

⁶⁰ Platón Szókratésze – Kierkegaard szerint – a transzcendens világba helyezett igazságot ismerte el, míg az igazi Szókratész a bensőségességet tartotta igazság-alapozónak, nála az igazságot az egzisztencia az objektumhoz való viszonyulásával teremti: „A paradoxon az objektív bizonytalanság, mely az igazságot rejtő bensőségesség szenvedélyének a kifejezője. Íme a szókratészi bölcsesség! Az örök, lényegi igazság, mely lényegileg az egzisztáléhoz viszonyul, ugyanakkor lényegileg az egzisztálásra vonatkozik [...], a paradoxon. De azért az örök, lényegi igazság mégsem maga a paradoxon, csak az egzisztáléhoz való viszonya révén az. Szókratész tudatlansága az objektív bizonytalanság kifejezője; az egzisztáló bensőségessége az igazság. [...] Szókratész szemszögéből az örök igazság nem önmagában véve, hanem csak az egzisztáléhoz való viszonyán keresztül paradox. Ez egy másik szókratészi tételben jut kifejezésre, mely szerint minden megismerés emlékezés. Ez a tétel a kezdődő spekulatív gondolkodás jele, ezért Szókratész nem foglalkozott vele tovább, lényegileg aztán platóni tétel lett belőle. [...] Szókratész mérhetetlen nagy érdeme éppen az, hogy egzisztáló gondolkodó, s nem az egzisztálást elfedő

ratész, a piactér filozófusa – s e Szókratész-alakkal mutat bizonyos hasonlóságot Karinthy élete, munkássága – nem írt, *csak* kérdezett, beszélgetett, bábáskodott. Úton-levő, vagyis filozófus magatartású volt, tudta a tudatlanságát, és törekedett másokban is kialakítani a tudásra törekvő/vágyakozó magatartást. A másik Szókratész-alak – *Platón Szókratésze* – már a fogalmi gondolkodás előfutáraként, úttörőjeként mutatkozik meg. Szókratész alakjának eme kettőssége feltételezhetően arra vezethető vissza, hogy a szofisták, Szókratész és Platón világa/korszaka az ókor *kommunikációs forradalmának*⁶¹ ideje is egyben. Emiatt a *kávéházi Szókratész* elnevezés magyarázata: „A kávéház ugyanis, akár egy idejélmúlt életforma emblémájaként, vagy talán éppen ezért, mindenekelőtt a szóbeliség tere.”⁶² S a szóbeliség közege meghatározó módon a közösségiség közege. Ugyanakkor Karinthy írói tevékenysége *Platón Szókratészének* törekvéseivel is mutat hasonlóságot, hiszen a tervezett enciklopédiában minden létezőnek a fogalmát szeretné megalkotni, definiálni mindent, hogy jobban megérthessük egymást.

Szókratész is, Karinthy Frigyes is kommunikációs forradalom⁶³ idején élt. A természettudományok új ismereteire figyelő, az új technika alkalmazására kíváncsi, minden iránt érdeklődő Karinthyt elsősorban azért lehet ókori elődjéhez hasonlítani, mert – annak ellenére, hogy író volt, paradoxnak tűnő módon nem az írásbeliség, hanem a szóbeliség, a verbális kommunikáció nagy hatású alakja is egyben. Ő a piactér, az athéni sétautak helyett kávéház(ak)ban⁶⁴ töltötte idejét,

spekulatív filozófus.” In: Kierkegaard, S.: *Lezáró tudománytalan utóirat a filozófiai töredékekhez.* (ford.: Valackai László) in: Søren Kierkegaard írásaiból. Gondolat Kiadó, Bp. 1982. 393. o. Ezt a gondolatot fogalmazta meg később Heidegger is, mint a filozófia számára alapvetően fontos, elemzést igénylő kérdést fő művének – *Lét és idő* – elején. Nietzsche egész életműve hordozza azt az elvárást a filozófia felé, hogy az életet tanulmányozza, hirdesse, s ne az értelmi fogalmakban rögzített teória legyen a lényege.

⁶¹ Ld. erről: Nyíri Kristóf: *A 21. század filozófiája felé.* „Az absztrakt terminusokat, s ezzel a platóni ideákat az írás szintaktusa teremti meg. Az alfabetikus írás az ie. 5. századot megelőzően még kevésbé volt elterjedt; a század utolsó harmadára azonban az athéni társadalom lényegében írástudóvá vált. Platón kommunikációs forradalom közepette élt.” Nyíri Kristóf – Eric Havelock munkájára utalva – kiemeli: „[...] az írás Platón számára nem pusztán új közeg volt, melyben filozófiáját kifejezhette; ellenkezőleg, az írás, az írásbeliség tapasztalata a platonizmus forrását magát jelentette.” In: *Filozófia az ezredfordulón.* Szerk.: Nyíri Kristóf, Áron Kiadó, Bp. 2000. 387–388. o.

⁶² Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy passió.* Magvető, Bp. 2001. 154. o.

⁶³ Nyíri Kristóf a kommunikáció technológiájának történetében négy szakaszt különböztet meg: az elsődleges szóbeliség, írásbeliség, könyvnyomtatás és a másodlagos szóbeliség ill. az elektronikus információfeldolgozás korszakát. Ezen utóbbit jellemezve kiemeli Walter J. Ong gondolatát: „Ez az új szóbeliség föltűnő hasonlóságokat mutat a régivel: részvételi misztikájában, a közösségi érzés fokozódásában, a jelen pillanatra történő összpontosításban, még az állandó fordulatok használatában is... Ám lényegét tekintve ez akartabb és tudatosabb szóbeliség, mely állandó jelleggel az írás és nyomtatás használatára alapozódik, hiszen ezek nélkül a megfelelő felszerelés nem állítható elő és nem is alkalmazható.” In: Nyíri Kristóf: *Történeti tudat az információ korában,* 88–89 és 98. o.

⁶⁴ Ld: erről bővebben: Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy passió.* Magvető, Bp. 2001. A Centrál Kávéház volt a kitüntetett törzshelye s még a Hadik. A kávéházi irodalmi élet már nem jellemző Karinthy korában, ő is inkább reál-értelmiségekkel találkozott, s nem pályatársakkal.

ott élt, fogadta beszélgetőpartnereit, tisztelőit, ismerőseit, bárkit, aki megkereste, s bárki felkereshette. Persze dolgozott is a kávéházban, írt – többek között – az írás *mikéntjének* haszontalanságáról. A *kávéházi Szókratésznek* az irodalmi alkotásokról, az irodalomról nagyon markáns, a szokásostól eltérő véleménye volt, mondhatni: irodalom-ellenes, írásbeliség-ellenes, közvetítettség-ellenes álláspontot fogalmazott meg, s így a közvetlenség, a szóbeli kommunikáció, a közösségiség⁶⁵ híve lett. Természetes közösségigényével, azonosulási törekvéssel⁶⁶ együtt kiemelkedés-vágy is jellemezte: s bár megszenvedte az írásbeliséggel járó kiemelkedés-törekvést, individuummá válást – iskoláskori magányosság, helyesírási, szépírási gondok –, elérte gyermekkori álmát: híres író lett. Paradox módon vált azzá: azonosult a kor elvárásával, markánsan más lett, egyéniséggé szenvedte/formálta magát. A másodlagos szóbeliség művész-egyénsége magára vette az írásbeliség korának kötelezettségeit/terheit, s így kettős elvárásnak próbált eleget tenni, teljesítette a kor elvárását: egyéniséggé alkotta önmagát.

Míg az ókori *átfordítás/váltás* tartalmát a szóbeliségről az írásbeliségre való áttérés jelentette, a szóképekben gondolkodás mellett a fogalmi gondolkodás is megjelent, s szerepe erősödött. A távíró, telefon, rádió, elektromos és elektronikus készülékek használatának elterjedésével, a 20. században erőteljessé vált az írásbeliség hegemoniájának megszűnése. A mobiltelefon, személyi számítógépek, az internet használatával a szóbeliség visszavétele történik, a *másodlagos szóbeliség* korának *új egyidejűsége* és *új közösségisége formálódik*. A közlekedés új eszközei a térbeliséghez, a helyhez, a közlés új eszközei pedig – új kommunikációs lehetőségekkel új időbeliséget⁶⁷ alakítottak ki: – az időhöz, időbeliséghez való emberi viszonyulás megváltozását eredményezték. A *gyorsuló idő* élménye után, az új technológia használata megváltoztatta a kommunikációt, s lehetővé tette a szövevényes emberi kapcsolathálózatok dinamikus működtetését, és ezzel együtt az egyidejűség élményének átélését. A távolságok – mind a térbeliek, mind az időbeliek – megrövidültek. Az interneten kommunikálók az azonnaliség élményét élhetik át.

⁶⁵ „Frici sorra másolja Petőfi költeményeit és mindegyik alá ünnepélyesen odaírja – a saját nevét.” Idézi: Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy-passió*, Magvető, Bp. 2001. 46. old. Karinthy gyermekkori tette az írásbeliség-szóbeliség problematikájaként is interpretálható: Karinthy már gyermekkorában rácsodálkozott az írásbeliség korának egyik jellemzőjére, a *szerep* kitüntetésére. Természetesnek tűnt számára, hogy közös kincs a műalkotás és *készen van* az is a világban, hogyan is lehetne hát *szerepe*, vagyis birtokosa egy versnek. Ennek a gyermekkori intuitív meglátásnak felnőttkori, írói termékeként is láttatható az *Utazás a koponyám körül* című regényének valóság-leírás-, *tényregény* volta, és persze a szabad-versek *szóbeliség-nyelvezete*. A *testvériség, közösségiség* nyilvánvalónak tűnhetett számára, míg az – írásbeliség kultúrájára, elvárásaira alapozott – iskolában szenvedett, magányos volt, megszenvedte az írásbeliség korának velejáróját, az individualitás elvárásait.

⁶⁶ Kiváló monográfiájában Karinthy azonosulási ösztönéről ír Dolinszky Miklós, s ezzel is magyarázza a stílusparódiák *jobb mint az eredeti* voltát. Ld. erről: Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy passió*. Magvető, Bp. 2001. 156. o.

⁶⁷ Ld. erről bővebben: Kristóf Nyíri: *Time and Communication*, in: F. Stadler and M. Stöltzner, eds., *Time and History / Zeit und Geschichte*, Frankfurt/M.: ontos verlag, 2006, pp. 301–316.

Madách nagy művének a *korszellemre* tett erős hatásáról a korábbiakban volt szó, és arról is, hogy a hálózatok kialakulását, működését – és persze a hálózatok tudományának kialakulását – hogyan segíthette áttételesen a Tragédia. Volt szó arról, hogy a hálózatok természetének feltárását nagy valószínűséggel megelőlegezte és segítette Karinthy *Minden másképpen van* című kötetének egyik írása: a *Láncszemek*. Karinthy kora már nagyon más, mint Madáché, e *másság* érzékletes leírás-kísérletének vélhető Karinthy következő gondolata, amelyben a másság ellenére Karinthy végső gondolata összeeseng Madách drámájának – a nemtudás/nemtudhatóság ellenére is reményre, hitre ösztönző ajánlásával: „Ha Madách ma élne, *Az ember tragédiáját* nem időben írná meg, hanem *térben* – egy óriási szimultaneista drámában, amelynek színei a földgolyó életének egyetlen napját ábrázolnák – és kiderülne, hogy ezen az egy napon, ezerkilencszázhuszonhét július elsején Ádám és Éva, a föld különböző pontjain, különböző alakban éppen úgy eljártsszák sorsukat a gorilla embertől az eszkimóig, mint ahogy eljátszották az egymásra következő századok egymásra rakódó rétegei közt – hogy az Idő éppúgy nem segít, mint ahogy nem segít a Tér –, hiába minden, az emberen csak Isten segíthetne, ha akarna.”⁶⁸

Ahogy Madách az *Erkölcsei Kozmosz* megírását tervezte, úgy Karinthy is, hiszen a *Nagy Mű* terve is valamiféle *Kozmosz*–létesítés igényével bír. Esztétikai, irodalmi *Kozmosz*, amely egyszerre *Erkölcsei Kozmosz* is, a címe: „*A felelős ember* lenne. »Tartalma pedig a következő lesz: hogy minden rosszért, ami e földet keseríti, az ember felelős. [...] Itt ugyanis a paradicsomnak kellene lennie. [...] és ezt fogom én művemben bebizonyítani.«” – idézi Füst Milánt Dolinszky Miklós, majd így folytatja: „Íme itt áll előttünk a Lehetséges Mű, irodalmi műfajok és esztétikai szempontok fölé emelkedve, mint Könyv, az emberiség Új Törvénykönyve.”⁶⁹ A *Tragédiát* és szerzőjét nagyra tartó Karinthy egész életében készült a *Nagy Mű* írására, ám minél többet írt, annál távolabb került ennek befejezésétől, sőt: elkezdésétől. Miért? Sokoldalú érdeklődés, polihisztor-szellem jellemezte, mind a természettudományok, orvostudomány, mind a művészetek, mind a bölcsészettudományok érdekelték. Tervezett *Enciklopédiájában* a létezők teljességét akarta sorra venni. Ez a rendszerező elme, aki különös csodálattal fordult a technikai újdonságok – így a fényképezés, repülés, filmezés – felé, a huszadik század egyre gyorsabb tempójú világában, kommunikációs forradalom idején élt. Ekkor – az *új szóbeliség* vagy *másodlagos szóbeliség* korában egy író megfogalmazhatja meghökkentő véleményét a művészetről, műalkotásról, a műalkotás értékéről. Karinthy – újra a *Tragédiát* hozva példaként – így ír: „Val-lom, hogy az *Ember Tragédiája* feldönti a művészi alkotás legnépszerűbb, a legnagyobb tekintélyektől támogatott alaptörvényét, mely szerint a műalkotás értékének kérdése csak a »miként«-en és nem a »min« múlik – [...], hogy a költőt csak a kifejezés ereje teszi, függetlenül attól, amit kifejez.”⁷⁰

⁶⁸ Karinthy Frigyes: *Kaleidoszkóp*. In: Karinthy Frigyes: *Minden másképpen van*. (Ötvenkét vasárnap) Akkord Kiadó, 2004. 292. o.

⁶⁹ Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy passió*. Magvető, Bp. 2001. 32. o.

⁷⁰ Uo.: 59. o.

Ám akkor az irodalmi paródiák értékesebbek, mint az eredeti alkotások. Gondolatkísérlet? Kísérleti gondolkodás? Karinthy bármilyen stílusban, bármilyen műfajban tud írni. Írók, költők poétikai eszközeit, stílusukat, alkotásaik formáját összesűrítve írja meg irodalmi karikatúráit. Az *egyéni* hangot, az *egyedi* stílust ragadja meg és tükrözi görbe tükreán át, s humoros, karikírozott *másolatá*-ban az eredeti alkotásoknál is *eredetibbet* alkot. Így ír meg mindent, így ír meg bármit. Ezáltal lesz ő egyszerre Petőfi, Ady, Madách, bárki. Móricz írta róla: „[...] az íróban ott van minden író, s Karinthy, ha akarja, igazán és egymaga képes lenne megírni a világirodalom minden alkotását [...]”.⁷¹ Mindent átvetít, átfordít, tükröz, s így az eredetihez képest nagyon mást hoz létre. Azonosulva a kiszemelt szerzővel, utánozza, ismétli őt, a megtévesztésig, a görbe tükreön tükrözött új mű „jobban kíván hasonlítani az *eredetire*, mint amaz önmagára.”⁷² Amit létrehozni akar irodalmi paródiáiban, az valójában a műalkotás formája önmagában, üresen, tartalom nélkül, eszme nélkül. Az irodalmi alkotás – nyelvhez, anyagisághoz kötődően, valamilyen stílusban megjelenve – szükségszerűen tökéletlen. A tiszta forma sűrített felmutatása, *ábrázolása* – szükségszerűen nevetésre ingerlő – briliáns ötlet. Talán Karinthy ezen ötletéből – megvalósításkísérletként – született a *halandzsza nyelv*? E ’nyelven’ értelmetlen hangalakzatokkal is képes utánozni beszédmódokat, vagy inkább: *beszédmódorosságokat* – mindenféle értelem, tartalom nélkül. Ám, ha egy költő mindenki stílusában tud írni, sőt: felerősítve alkalmazza a kiválasztott költő poétikai eszközeit, akkor ő a legnagyobb költő. És persze a legnagyobb író, a legnagyobb művész. Karinthy azonban nem a *mikéntet* tekintette az *egyéni hang* alapjának. Nála *minden másképpen van*, vagyis éppen az derül ki, hogy a műalkotás formája mégsem olyan fontos, ha ő maga egyszerre lehet Petőfi, Ady, Madách, vagyis: bárki. A húszévesen tett – *Tragédiával*, *Madáchcsal* kapcsolatos – megjegyzését később is vallotta és *gyakorolta*. Átültethető-e ez a gondolat egy regénybe? Természetesen nem, és persze igen. Az *igennek*, vagyis a sikeres átültetésnek egyik tükröződéseként említem meg, hogy nagysikerű művének – *Utazás a koponyám körül* – egyik recenzense így írt a könyvről: „[...] az író (mintha nem is róla lenne szó) vidám örömmel fedezi fel, hogy milyen remek műfaj a valóság. Hogy a valóság még kompozíció szempontjából sem szorul rá a művész támogatására, mert úgy csoportosít, ahogy a jó író. A legérthetőbben, a leghatásosabban.”⁷³ Nem a *miként*⁷⁴, hanem a *mi* – vagyis az élmény az, ami fontos a műalkotásban. Vagy inkább az életben? Ennek a gondolatnak – mivel továbbgondolása szükségszerű

⁷¹ Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy-passió*, Magvető, Bp. 2001. 34. o.

⁷² Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy-passió*, Magvető, Bp. 2001. 34. o.

⁷³ Szalay Károly idézi Kolozs Pál recenzióját. Ld.: Szalay Károly: *Minden másképpen van*. Kozmosz Könyvek, 1987. 249. o. (Kolozs Pál: *Karinthy Frigyes: Utazás a koponyám körül*. In: *Napkelet*, 1937.)

⁷⁴ A stílus csak: „[...] díszes skatulya: hiába veszem kölcsön Lehel kürtjét és Paganini hegedűjét, ha nincs mit muzsikálni rajta – ha pedig van, két ajkam összecücsösrített füttyölője is nagyon megfelelő hangszer.” In: Karinthy Frigyes: *Minden másképpen van. (Ötvenkét vasárnap)* Akkord Kiadó, 2004. 288. old.

– *következményei* lettek Karinthy világában: paradoxonok. S ezek a *kávéházi Szókratész* számára csaknem lehetetlenné tették magát az írást is, legalábbis a *Nagy Mű* írását – rövid tárcákat, karcolatokat, novellákat rendszeresen publikált, mondhatni: kötetszámra jelentetett meg –, de a *Nagy Mű* írása nem kezdődött, mert nem kezdődhetett el.

A *Nagy Mű* mégis *megvan*, s éppúgy *Kozmosz*, akár Madách *Tragédiája*: az emberiség világtörténetéről szól: a *Mennyei riport* című regény. A végtelenről, a halál utáni létről, lét-szintek egymásra épüléséről is szól; *furcsa hurkokat*⁷⁵ tartalmaz; időregény⁷⁶, és persze térregény is egyben. Kiderül belőle, hogy Karinthy tud a „művészi ábrázolás legmélyebb titkáról”⁷⁷: játszik a tér és idő szerepcseréjével, s művészi hatásokat ér el ezzel az eszközzel. Ahogy a *Mennyei riport* című regény tartható Karinthy *Nagy Művének*, úgy az *Így irtok ti is Nagy Műt*: enciklopédikus, minden stílus, minden műfaj gyűjtőhelye, és ugyancsak *Nagy Műt*: az *Utazás a koponyám körül* című regény, amely regény maga a valóság *akar* lenni: a tényeket jegyzi le benne *pontosan* az író.

Az is kiváló és számos érveléssel alátámasztható gondolat, hogy az ígért/tervezett *Nagy Mű másképpen van meg*: Karinthy életműve az.

⁷⁵ „A »Furcsa Hurok« jelenség akkor fordul elő, ha egy hierarchikus rendszer szintjei között felfelé (vagy lefelé) mozogva váratlanul az eredeti szinten találjuk magunkat.” Másképpen: „A Furcsa Hurkok fogalmában a végtelen fogalma rejtőzik, mivel mi más egy hurok, mint egy vég nélküli folyamat véges módon történő ábrázolása.” in: Hofstadter, D. R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford.: Lipovszki Gábor, Typotex Kiadó, Bp. 2000. 10. és 15. o. Karinthy Frigyes *Mennyei riport* című regényében is hasonló átlépéseket, hurkolódásokat találunk.

⁷⁶ Időregényekben a szerző az időbeliséggel bánik szokatlan módon. Az időbeliség-térbeliség kitüntetett szerepe és *szerepcseréje* miatt is kapcsolat-láncokat fedezhetünk fel Karinthy *Mennyei riportja*, Ottlik Géza írásai, és Madách *Tragédiája* között.

⁷⁷ Palágyi a *művészi ábrázolás legmélyebb titkának* nevezi azt az eljárást, ahogyan költők, írók hatásosságra törekvésükben az *egymásmellettséget egymásutániségben* szemlélik, illetve az *egymásután valót mint egymás mellett* tüntetik föl. Ld.: Palágyi Menyhért: *A tér és az idő új elmélete*, in: *Athenaeum*, 1901. 636. old. Palágyi e gondolatára példákat keresve találtam elemzendőnek Ottlik Géza *Iskola a határon* című könyvét. Ld: bővebben: Nagy Edit: *Áramló tér és álló idő – gubancokkal*. Bíbor Kiadó, Miskolc 2003.

Poézis és létköltészet

„Adjátok nekem, állatok,
Csendes, tompa, hideg véreteket. Miért,
Miért gondolkozom én? s miért
Képzeltődk, habozok, rettegek, érzek?
(Csokonai Vitéz Mihály: Halotti Versek)

A Krisztus utáni II. század végén élt hellenista szír filozófus, Lukianosz a költészet helyével kapcsolatos összefoglalásában még kitüntetett szerepet biztosított annak. Még mindig a homéroszi hagyomány alapján vélte úgy, hogy az eposzköltő „a legédesebb és a legszebb dolgokat sorolva föl, az álmod és a szerelmet és az éneket és a táncot, gáncstalannak csak ez utóbbit mondta, Zeuszra, igaz, hogy édességet az éneknek is tulajdonítva, de hát ez a kettő tartozik a táncművészethez, az édes dal és a gáncstalan táncmozdulat.”¹ (A tánc azért az első, mert a lelket és a testet egyesíteni képes.) A hivatkozott homéroszi hely: „*Harc mesterségét osztotta ki egynek az isten,/másnak a táncművészet jut meg a vágyteli ének.*”

Az époszköltészetnek és a tragédiaköltészetnek a hagyomány által megszentelt helye volt a görögség életében, nagyon fontos hely, másfelől egy a történelemre és az erkölcsre (sorscsapásokra és azok értelmére) vonatkozó kincsesládák. A dalköltészetnek is megvolt a maga kettős funkciója: Lukianosz korára a gyönyörködtetés egyre fontosabbá vált, azonban eredetileg a vágyak megszólaltatásával és uralásával (!) volt az kapcsolatos. Ezt a szerepét ismerte fel Plátón, amikor helyet didaktikai helyet és szerepet biztosított a költészetnek az államban. A vágyak (érzelmeink) az a lelki szervünk, valóságunk, amellyel ráhangolódunk a világra, benne vagyunk a makrokozmosz fizikájában, rezgéseinek frekvenciájában. A költészet dallama, ritmusa, tempója, dinamikája, metruma nagyon eszközzerű pontossággal is kifejezi lelki folyamatosságunknak, az én kiterjedésének ezt a valóságát. Ezért lehet veszélyes fegyver a költészet, abbéli képessége miatt, hogy kifejezi és áthangolhatja az elemi vágyakat. Ma már aligha tudjuk felbecsülni azt a hatalmas szerepet, amelyet e tény felismerése alapján a görög gondolkodók a költészetnek biztosítottak, és amelyet felismerve Plátón célszerűen korlátozta azt az államában.

Ezt a kitüntetett helyet a költészet (a mitológiával együtt) persze elvesztette. A kereszténység érzelmi egzaltációjában Jézus Krisztus vált az egyedüli avatott

¹ Lukianosz: *Beszélgetés a táncról*. In: *Összes művei*. I. Magyar Helikon, 1974. 744.

tárggyá. Megdőbbsentőek és a szó fizikai értelmében sodróak a nagy misztikusok himnuszai. A kereszténység azonban megőrizte a transzcendens viszonyt, az isteniséget, amellyel minden kimondás kapcsolatos.

Dante *Isteni színjátéka* a keresztény lelkiség és kozmológia Szentíráshoz mérhető remekműve a teljes világegyetemet – és benne persze az olasz pátriát – kívánta a költészet, filozófia, szimbolika és misztika teljes eszköztárával bemutatni és feltárni. Ezzel folytatta Szent Ágostonnak a *De civitate Dei*-ben megte-remtett vízióját az Isteni elrendelés emberi felismerhetőségének és a történelem irány-tapasztalatának a lehetőségéről.

Ez a komplexus azonban abszolúte egyirányúvá alakult, és semmi nem volt fontosabb ebben az irány-kijelölésben mint a megszabadulás minden emberi attributumtól. Keresztes Szent János így foglalta ezt össze a himnuszában: „Mert hogy egyáltalán eljuthass a „minden”-hez,/ Mindenben meg kell magad tagad-nod./ És ha eljutsz odáig, hogy Ő egészen a tied lesz,/ Őleld magadhoz anélkül, hogy bármit is kívánnál./ Mert ha egyáltalán bármit óhajtanál bírni,/ Nem lehet-ne kizárólag Isten a kincsed.” (Keresztes Szent János: *A kármelhegyi útja*)

A transzcendens viszony elvesztésével került a költészet végképp a földre, az *analitikus* korbá.

A német romantika hangadó esztétáiban és filozófusaiban alakult ki az az el-képzelés, hogy a mitológiának és a költészetnek az átértékelése, valamint visz-szahelyezése az élet középpontjába múlhatatlanul szükséges, mert enélkül az emberiség vissza fog süllyedni a végső barbárság állapotába. A polgári fejlődés egyetlen dolgot tehet ez ellen, azt, hogy a *képzés* (*Bildung*) egyetemes emberi programjával létrehoz egy világnézettel rendelkező, érzelmileg művelt embert. Ehhez a költészetet is valamilyen módon vissza kellene helyezni a *középpontba*. Korunk egyik legjelesebb német gondolkodója, Manfred Frank így foglalta ösz-sze a romantikus teoretikusok álláspontját: „Friedrich Schlegel már említett munkájában (*Rede über die Mythologie*) ragyogó elemzését adta e fejlődés tör-ténelmi szükségszerűségének: a költészetnek azért nincs »egy afféle középpont-ja, amilyen a régieknél a mitológia volt«², mert a költészetet különösen sújtották az analitikus forradalom deszolidarizáló hatásai: mivel szimbolikusan fejezi ki korát, a költészetnek „is” – figyeljünk az „is” köztűzóra! – végre kell hajtania azt a kárhozatos törvényt, hogy »részeire forgácsolódjék, és amikor végül belefáradt az ellenséges elemmel folytatott harcába, magányosan elnémuljon«,³ „Ha lehet, Schelling még határozottabban szólt erről az összefüggésről: »Ott, ahol – mint államainkban is – a közélet szabadsága a magánélet rabságába süllyed, ott a költészet sem tehet mást, mint hogy hozzá alacsonyodik«,⁴ Végül Manfred Frank a következő szintézisben foglalta össze Schelling álláspontját: „A költé-szet sorsa az analitikus szellem korszakában az, hogy individuálisan hozzák létre

² Schlegel: *Kritische Ausgabe II*. 32. old.

³ I. m. 311–312.

⁴ Manfred Frank: *A költészet mint „új mitológia”* In: Kortárs német filozófusok. KLTE, Filozófiai Intézet, Debrecen, 1997, 279.

és privát módon fogyasszák el.”⁵ *Ez a megállapítás maradéktalanul érvényes a mi korunkra is, amelyben – Gilles Deleuze és Félix Guattari véleménye szerint – az ember csak valamilyen magányos vágyógép immár.* Schelling javasolt valamilyen megoldást: ha a transzcendens összefüggést már nem lehet szerves módon létrehozni, azaz az emelkedettséget, amely az emberiség önszemléletéhez szükséges, akkor azt társadalmi úton, azaz a nép szellemi egységéből, az igazi közéletből kell megteremteni, és az értelmes *közepet* a költészet számára újraalkotni. *A költészet társadalmi hivatásáról* (1943) szólva Th. Stearns Eliot egy nagyon sajátos, terápiás szempontot talált a költészet nélkülözhetetlensége mellett érvelve. Azt mondta ugyanis, hogy a nagy költészetnek a nemzeti nyelvre van hatása, annak gazdagodását, érzékenységi és látásmódban megnyilvánuló formáit egyaránt érte. Nagy költők nélkül mind nyelvünk, mind érzékenységünk sorvad, satnyul. A művelt költészet mintegy „leszivárog” a népbe, elégséges ehhez, ha minden nemzedékben vannak értő olvasói és közvetítői.

De van egy másik, a megismeréssel kapcsolatos összefüggés is.

Költészet és filozófia kapcsolata elgondolásának évszázados nemes hagyományai vannak, alaposan tematizált viszonyrendszer ez, amelyet a költők jelesbjei mindig tovább is gondolnak. Az alapösszefüggést Platón állította fel, amikor is három nagy dialógusában foglalkozott kiemelten a poézis szerepével. *A Ión*, *Phaidrosz* és az *Állam* egyértelműen arra az álláspontra helyezkedik, hogy a költészet megismerés is. *A múzsák szent örölete* Istentől való, a *maniké* segítségével bele lehet látni a jövőbe. A költészetet korlátozott (nem ideatani) értelemben megismerésnek is lehet venni: ha egyáltalában nem lehetséges a dialektika, még a költészet is jobb, mint a semmi. (Ez volt Platón álláspontja.) De az eksztatikus állapotokat nem lehet beengedni a filozófiába. Másodsorban lelkünk isteni részét képviselhetik a költők, a transzcendenciának ez a lelki képviselete szinte közhelyszerűen van jelen a különböző költészeti felfogásokban. Ebből az ismeretelméleti hiposztázációból származik az a felfogás, hogy bizonyos költészeti formáknak léthívó-, felfedő, revelatív lehetőségei vannak. Közvetlen létfeltárulkozás lehetősége ez, ahogyan József Attila megfogalmazta: „S valami furcsa módon/ nyitott szemmel érzem,/ hogy testként folytatódom/ a külső világban – /nem a fűben, a fákban,/ hanem az egészben.” A hangsúly azon van, hogy *érzem*. Az érzelmi komplexus a világban-valóságnak az a sajátos közvetítője, amelyet megkettőz a kép a *folytatódásról*. Mind a kettő (érzelem és képiség) a költészet tudati-ismeretelméleti dimenziójának a nagy témái, amelyet a költészeti gondolkodás nagyon hamar felismert. A platóni gondolattal rokon Arisztotelésznek az a megállapítása, amely a költészetnek a létmodalitással kapcsolatos idő-lehetőségeket tulajdonít, egy fajta transzcenzus lehetőségét jelenti ki. Azt írja a *Poétikában*: „...nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségszerűség alapján.”⁶ Arisztotelésznek ugyan-

⁵ Uo.

⁶ Arisztotelész: *Poétika*. Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest, 1969. 48

akkor igen figyelemre méltó megállapításai vannak a tekintetben, hogy a költészet is – mint a filozófia a fogalmakkal és a kategóriákkal – egy bizonyos általánosságot képvisel. „Az általános az, ahogy egy bizonyos ember bizonyos meghatározott módon beszél vagy cselekszik, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint, s erre az általánosra törekszik a költészet, bár egyéni neveket gondol ki: az egyedi viszont az, hogy mit tett ténylegesen Alkibiadész.”⁷

Megismerés tehát, de más, mint a filozófiáé, jóllehet hasonlatos ahhoz: ez az a nagy tematikus dimenzió, amely mindig megmozgatja a filozófusokat, és a költők jelesbjeit. A folytatása az: hogy érzelmi megismerés, az önmaga érzelmeitől és érzésvilágától folyamatosan távolodó ember lehetősége arra, hogy visszanyerje, vagy éppenséggel finomítsa az érzelmeit, megérezze önmagát és ezen keresztül a világot. Azt gondolom, hogy a költészet sajátos érzelmi világot teremt és kér, mert sajátos nyelvezeti és jelentés-viszonyok jönnek létre benne. Nem tudom, hogy manapság milyen általános érvénnyel lehet erről beszélni, és elég borús feltételezéseim vannak arról, hogy a XXI. század elején milyen szerepe és lehetőségei vannak a költészetet hívó és a költészettel élő érzésvilágnak. Én magam kimondottan nyelvi terápiás célatokkal vagyok költészet-fogyasztó: amikor nyelvi érzéseim a fagyhatár felé közelítenek, akkor Kosztolányi Dezső, valamint Weöres Sándor líráját szoktam segítségül hívni.

A költészeti kérdések egyik legjelentősebb teoretikusa, Thomas Stearns Eliot egy nagyon fontos szempontot fogalmazott meg a költészetről való gondolkodás számára, a köznyelvi relativizmus téziséét. Azazhogy, mondja, a költészet (zenéje)⁸ változásai mindig is a beszélt köznyelv változásaihoz kapcsolódnak, ezért van meg a költészetnek is az a sajátos archeológiája, amely a régebbi korok költészetét valamilyen nemes patinával vonja be – de ma már alig dobbantják meg a mi szívünket. Szép, maguknak való nyelvi tárgyakká válnak. A költészet nyelvi valóságával az orosz formalisták óta sajátos műfajelmélet foglalkozik: a poétikai szemantikának egész tudománya van. A hagyományos költészetesztétikában azonban a jelentésekről általánosabb értelemben beszélnek. Eliot például a következőket mondja: „Ha egy vers megindít bennünket, akkor számunkra *van* jelentése, talán nagyon is lényeges; ha nem indít meg, akkor mint költészet értelmetlen...Ha a vers jelentésének csak egy része ragadható meg parafrázissal, azt kell föltételeznünk, hogy a költőt a tudat határvidéke tartja fogva, s e határon túl a szavaknak nincs hatalmuk, de a jelentés el nem enyészik.”⁹ Ezen túl Eliot a jelentés esetlegességét is hangsúlyozza azt, hogy teljesen más jelentése lehet a versnek az olvasó számára, mint amit a költő annak szánt. Van tehát valami esetlegesség ebben, de alkalmasint ez biztosítja azt az általánosságot, amiről Arisztotelész is beszélt.

A tudat határvidéke: ha nem lenne sugalmazás, rábeszélés vagy *maniké*, akkor a poézis is teljesen átlátható lenne, a nyelvi jelentései is teljes egészében

⁷ Uo.

⁸ T. S. Eliot: A költészet zenéje. In: *Káosz a rendben*. Gondolat Kiadó, 1981. 322.

⁹ I. m. 322.

leírhatóak, de nem azok. Mégis, vannak olyan kísérletek, amelyek sikeresen közelítik meg a poétikai tudat működésének a leírását. Egyik legmélyebb költészetesztétánk, Nemes Nagy Ágnes, a következő fenomenológiai leírást adta a tudat módosulásainak a költői képhasználat (hasonlat) függvényében: „A hasonlat az írott szöveg vágya a látványra, gyöngesége és ereje. Az irodalom érzékletessége csökkentett ugyan, de amit elveszít a réven, megnyeri a vámon, egyszerre szólhat fizikumunkhoz és – mert a nyelven át – tudati rétegeinkhez; (...) Ami pedig a hasonlatot illeti, az „olyan-mint”-nek ez a bámulatos mozgása mintegy összeköti bal és jobb agyféltekénket, a nyelvi-értelmit és a képi-érzékletest bennünk, szervezetünk kettősségének hídjaként.”¹⁰

Ezen túl azonban, a hasonlatot dinamikus tényezőnek is láttatja Nemes Nagy Ágnes, azazhogy a hasonlón és a hasonlítotton túl létrejön egy harmadik világ létezője, maga a hasonlat, amely maga is történet, szüntelen kétféleség és sokféleség, egymást befolyásoló részek, amelyek engednek valamit az azonosságukból, átmennek a másikba. Két tárgy egészen, részeiben vagy potenciálisan összeolvadhat, Platón azonosság-másság, egység-különbözőség dialektikája valósul itt meg, a létrejövő új ideának pedig egy új létező és egy új világ felel meg. „Ezzel a dupla természetével, szilárdságával és állhatatlanságával, a világ jelenségeinek praktikus szétválasztását, éles körvonalú tárgyakká szabdalását vonja kétségbe némileg a hasonlat, szemünk és elménk oly végtelenül szükséges distinkcióit. (...) Az ő területe az a keskeny réteg, az a vékony köd, ami körülveszi a tárgyak azonosságának a kontúrjait, az az ismeretelméleti párolgás, amely az elkülönültek egymásba való áttűnéseit rejti lehetőségként, mint egy univerzum méretű mozivásznon.”¹¹

Világ-teremtésről van itt szó és világ-megértésről is: ontológiáról és ismeretelméletéről. Fokozottabban így van ez a metafora esetében is. Joel R. Davitz híres kísérleteiben abból a biogenetikus adottságunkból indult ki, hogy érzelmi jelentéseket társítunk még a legabsztraktabb jelentésekhez is. A haragnak, szorongásnak, örömnak, szeretetnek és szomorúságnak – ezeket feleltette meg – általában megfelelnek a metaforák bizonyos típusai, a szorongást „széteséssel és bizonytalansággal” társított képekkel írjuk le, a szomorúság metaforáit elmúlt veszteséges vagy ellenséges szituációkra utaló képekben találjuk meg, amelyeket leginkább a „sötétre” és „üresre” utaló kifejezések hordoznak.¹² A szorongásnak, szomorúságnak pontos egzisztenciális és kozmikus metaforikája van József Attila *Reménytelenül* című versében (*Lassan, tűnődve*) de ez valóban egyetemes jelentésű, nem kulturálisan meghatározott metaforika, archetipikus.¹³ Idézni

¹⁰ Nemes Nagy Ágnes: *A költői kép*. In: *Metszetek*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1982. 84–85.

¹¹ I.m. 87.

¹² Davitz, Joel R.: *Az érzelmi jelentés*. In: *Kommunikáció I*. General Press Kiadó, Budapest. (é. n.)

¹³ „Az ember végül homokos/ szomorú, vizes síkra ér,/ szétnéz merengve és okos/ fejével biccent, nem remél.
Én is így próbálok csalás/ nélkül szétnézni könnyedén./ Ezüstös fejszesuhanás/ játszik a nyárfa levelén.

szokták a vers első sorát, azonban a folytatást kevesebbszer: az „Én is így próbálok csalás/ nélkül szétnézni könnyedén” pontosan azt jelenti, hogy *ez a végső igazság*, a semmi egzisztenciáléja, amelyet a szorongás közvetít – amint ismeretes, ez az egzisztenciálfilozófia alapvető kiindulópontja. Tökéletes, a biológia-archetipális szintézis megkerülhetetlen képével fejezi ki ezt József Attila.

A költőfejedelem, Johann Wolfgang Goethe 1800 körül sürgetően fontosnak érezte, hogy szabatos filozófiai fogalomhasználattal összefoglalja világnézetét. Ebben Schelling hatása fontos volt, *Világlélek* valamint *Maradandóság a változásban* című verseit Goethe Schelling közvetlen hatására írta. A többieket azonban már nem, hanem saját – és roppant fontos – filozofémákat alkotott. *Egy és minden c.* versében mindenképpen vissza kíván térni a transzcendens perspektívához: „szállunk, baráti Szellemekkel,/ vezérlő, legfőbb mesterekkel,/ Ahhoz, ki mindent alkotott”¹⁴. Talán az a legfontosabb szintagmája, amelyben a módszer-ről így beszél. „...a teremést újjáteremtve...” A *Végrendelet* azt fogalmazza meg, hogy az „élő kincsözönt” akkor lehet megtalálni, ha a léte állunk. Szinte kantianus szellemű megállapítása a központról, a belső végtelenről, amelyet mintegy ki kell hallgatni, mert ez leend a költészet eleven forrása. „A második (végtelen – E.P.) az én láthatatlan énemmel, személyiséggel kezdődik, és olyan világba helyez, amely valóban végtelen, de csak az értelem számára puhatolható ki, s amelyről felismerem, hogy általános és szükségszerű kapcsolatban vagyok vele (s ezáltal egyszersmind valamennyi látható világgal is), nem pusztán esetleges kapcsolatban, mint amott”¹⁵. Ezt a belső végtelenről szóló kanti helyet így foglalta össze Goethe „S most nyomban térj magadba, ott benn/ találasz rá a központra, melyben/ kétséged soha nem lehet./ Szabálynak ott nem lesz hiánya,/ mert erkölcsi napod világa/ a szabad lelkiismeret.”¹⁶ Ezt a központot kiegészíti a józan ész, mint határ, azonban mindez egy olyan kiindulóponttá változik, amelyből „a dús létet” el lehet érni. A nagy kérdés az, hogy ugyan bölcs versek ezek, meg világnézetiek, szinte filozófiai tanköltemények is – de hogyan élvezhetőek?! Ésszel persze, bizonyosan igen. Mint ahogyan pazar filozófiai tanköltemények *A növények alakváltozása* valamint *Az állatok alakváltozása* is. *Az orphikus ősigék* olyan filozófiai alapfogalmakat elevenítenek meg, mint a *daimón-lélek*, *tüché-lehetőség*, *erósz-szerelem*, *ananké-sors*, *elfiszreménység* – egy bizonyos panteista vízióban, amelyben a dinamikus elvet az élő sokaság biztosítja: „ami él, nem Egy soha,/ kerete a Soknak.” (*Epirrhema*) Végül *A bölcsék és az emberek* a görög antikvitás nagy alakjait egy-egy szerepbe is formázza – ezeknek nem sok köze van a képviselt filozofémákhoz.

Nyilvánvaló, hogy a weimari költő nem akart filozófus lenni. Azonban a maga eszközeivel pontos filozófia keretet akart kijelölni a mondanivalója számára.

A semmi ágán ül szívem,/ kis teste hangtalan vacog,/ köréje gyűlnek szeliden/ s nézik, nézik a csillagok.”

¹⁴ Szabó Lőrinc fordítása.

¹⁵ Immanuel Kant: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*. Gondolat, Budapest, 1981. 83.

¹⁶ Rónay György fordítása.

Ezt az imperatívuszt immár nem lehetett megkerülni a klasszikus német filozófia árnyékában.

A Goethe-versek az európai gondolati költészet új fejezetét jelentették, amely után szinte minden életmű-alkotó költő szükségesnek tartotta reflexív-világnézeti profilját is megformázni. Felfigyelhetünk arra is, hogy a gondolati költészetben filozófiai fogalmak szerepelnek (lét, véges-végtelen, sors, szabadság, végzet-szükségyszerűség, igazság), természetesen nem a filozófia diskurzív logikájának, hanem egy teremtett logikának megfelelően. A költői filozófiának megvannak a maga fogalomhasználati szabályszerűségei, amelyeket a következőkben foglalhatunk össze: 1. a filozófiai fogalmak saját szemantikája; 2. a fogalmak induktív jellege; 3. a fogalmak genetikus jellege; 4. a fogalmaknak az egészre kisugárzó, generikus jellege; 5. az érték-fogalmak fokozott használata. Két tanulmányomban kíséreltem meg a költői fogalomhasználat sajátosságait megragadni. József Attila felfogására egy karteziánus vonás jellemző: fogalomhasználatával ő világosságot, pontosságot és átütőerőt kívánt a versnek biztosítani, Szilágyi Domokos pedig egy, a végtelen fogalmára alapozott perspektívát képviselt.¹⁷

A fogalomköltészet eszközhasználatának legmagasabb fokát alighanem Rainer Maria Rilke érte el, aki a költői kép teherbírását addig alig elképzelhető dimenziókba emelte. A *zenéhez című* versében szabályos szubsztanciális meghatározások sorát adja a zenéről, azonban e definíciók: képek. Íme: „Zene: szobrok lélegzete. Képek/ csöndje, talán. Te nyelv, hol a nyelvek/ véget érnek.”¹⁸ Eddig mindez egy hagyományos esztétikai tér összehasonlítható művészeti ágazatait képviseli, úgy ahogyan Leonardo da Vinci *Az il paragone delle arti* című klasszikus tanulmányában a szobrászat, festészet és zene lehetőségeit összevetette. A zene és a nyelv kontinuumszerű felfogása akár egy általános esztétikai probléma megoldása is lehetne! A zene másik meghatározásában: „Idő, mely/ függélyesen állva, mulandó szívekre mutat.” Úgy vélem, itt egy végtelen időtengelyről van szó, amelyben megjelenik a szív, emberségünknek ez az antikvitas óta közép-pontnak tartott rezonátor-szerve. A továbbiakban Rilke a zenehallgatók által nagyon is ismert effektust nevezi meg, zene-értelmezésünknek azt a tulajdonságát, amelyben a hangzó anyagnak egy képi struktúrát feleltetünk meg. „Érzések – ki iránt? Ó, érzés/ átváltozva – mivé? –: hallható tájjá.” A zene a továbbiakban *idegenség*, de csak ebben mutatkozhat meg *otthonosságunk*: „Ó, Idegen: zene. Tőlünk sarjadt/ szívtér. Legbensőnk, mely/ túllép rajtunk, mert kifelé tör -/ Ez a mindenünket betöltő hallatlan „anyag” megteremti személyességünket és ugyanakkor makrakozmikus (de mégis belső) távlatainkat. A zene „kifordít” bennünket, megteremti a személyességünknek és egyben általánosságunknak a perspektíváját. Amely egy pneumatikus „ellenvilágot” képvisel. „...szent búcsúvétel:/ mert a benső vesz körül, mint/ legtanultabb távolunk, mint/ lég fonákja/ tiszta,/ hatalmas,/ már lakhatatlan.” Amellett, hogy a fenomenológia és a

¹⁷ Egyed Péter: *József Attila logikája*, illetve *A meggondolt véges*. In: *A jelenlétéről*. Komp-Press, Kolozsvár, 1997. 146–161.

¹⁸ Tandori Dezső fordítása.

hermeneutika horizont-elképzelését idézi, mint minden tény lehetőség ismeret-feltételét, ennek a zenei tájnak és távlatnak amolyan preszokratikus vízió-jellege is van. Ami tanulmányom egyik fő gondolatát illeti, Rilke is világosan látta, hogy itt valami „lakozásról” van szó – amiről később Heidegger írt. A világ és a lét „lakhatóságáról”, avagy „lakhatatlanságáról” amelyben a zene- és kontinuumszerű folytatása: a költészet – mintegy „eligazít” bennünket.

Miután a költészet elvesztette a mitológiát és elvesztette a transzcendens perspektívát, valamilyen totalizáló összefüggést kellett, hogy találjon, annak érdekében, hogy egyetemes lehessen, hogy a világegész összefüggésébe ágyazhassa magát. A német romantika gondolkodói és költői – amint erre az előbbiekben kitértünk – , nagyon is tudatosan éltek a lehetőséggel. „Az ember mint ember(iség)” nézőpontja lett az a generikus perspektíva, amely immár a költészeti modernitást képviselte. Goethének van egy igen fontos verse a balladák korából, amelyben Mahadó, az úr, az isten lejön közénk, hogy elloppja a bajadért, hogy halandóként ízeleje meg az ember életét: „s kéjt és kint már hatodízben/ mint halandó ízele ő./ kész lakozni földi tájon./ sorsunk végigéli mind./ és hogy méltón verjen s áldjon./ embert emberként tekint.”¹⁹ Ez a sor amilyen egyszerűnek tűnik, éppen olyan mély és talányos: hiszen *az emberre emberként tekintés* minden egyes összefüggésben létrehozandó, az emberi élményt nem nélkülözheti, az emberséget annak egész regiszterében újra és újra meg kell szólaltatni. A magyar költészetben Csokonai Vitéz Mihály élt nagyon tudatosan ezzel a perspektívával, *Az emberiség s a szeretet* (1797), valamint *Az ember, a poézis első tárgya* (1801) című nagy poémái programatikus bizonyítékai ennek a tudatosságának. Az elsőben – szerelmes karakterének megfelelően – a meggyűlött, majdan ismét megszeretett „embernek” tántorítják el, majd tántorítják vissza az emberiséghez. A második egy történelmi tablókkel ékesített áttekintés az emberiség pályájáról, amelyben megfogalmazódik a *téloszra* vontakozó kérdés: „Ki vagy, miért vagy, hol lakol?/ és kinek? / Számára mozgasz? S végre mivé leszel?/ Míg ezt ki nem vizsgálod/ addig Por vagy, az is leszel.” Közshellyé változott a világszabadság költőjének, Petőfi Sándornak a jakobinus programja: „Sors, nyiss nekem tért,/ hadd tehessek az emberiségért valamit!”, „Meghalni az emberiség javáért!” Ez tehát a modern magyar költészet egyetemes perspektívája.

Talán ebből a nézőpontból érthető meg jobban Martin Heidegger híres esszéjének az üzenete. A „...költőien lakozik az ember...” eredetileg Hölderlinnek egy kései versteredékéből kiemelt mondat volt, amelyben az evilágiság, a „lakozás” feltételül Hölderlin a költőiséget szabta. Heidegger 1951-es előadásának a mondanivalója az volt, hogy a megoldás valószínűleg Hölderlin ama soraiban található, amelyben a mértékről beszél. „Az ember, akinek neve: isteni képmás./ Van mérték a földön? Bizonytal/Nincs.” Igen lerövidítve Heidegger eléggé önkényes és talányos magyarázatát, mégis el kell fogadnunk azt, hogy amennyiben az ember képes mértékként felfogni önnön emberségét, képes költőien is lakozni, azaz valóban beállni a lét házába. (Talán az előzmények ismeretében jobban

¹⁹ Kálnoky László fordítása.

érthető az emberiség mértékszerűsége ebben a képletben.) Itt még két hipotézist meg kell vizsgálnunk: az egyik a költőietlenül lakozásé. „Hogy költőietlenül lakozunk és hogy mennyire, azt csak abban az esetben tudhatjuk meg, ha ismerjük a költőit. Hogy érint-e minket egyféle fordulat a költőietlen lakozást illetően és hogy mikor, azt csak akkor várhatjuk, ha a költőit figyelmünkben tartjuk. Hogy tetteinknek és cselekedeteinknek része lehet-e ebben a fordulatban és hogy milyen mértékben, az csak akkor mutatkozik meg a számunkra, ha a költőit figyelembe vesszük.”²⁰ Az embert az emberrel kell mérni – amint az a Goethe-költeményből is kiderült, ez a létben lakozásnak a költői feltétele: „A költés az emberi lakozás alapképessége. De az ember mindig csak olyan mértékben képes a költésre, amilyen mértékben lényege annak lesz a sajátja, ami az embert kedveli és ezért lényegét igényli (braucht). Eme sajátta válás (Vereignung) mértéke szerint tulajdonképpen vagy nem tulajdonképpen a költés.”²¹

A költészet azonban nem ontológia és nem ismeretelmélet, jóllehet – amint talán a fentiek is jelzik – valóban lehet ebben a hagyományos topikában róla beszélni. A legfontosabb mégis az marad, hogy a költészet elsősorban érzelmességünkben érint meg – és ez mégiscsak a legnagyobb, legátfogóbb emberi dimenzióink, ami azt jelenti, hogy elsődleges érzelmi jelentéseink eleve strukturálják referenciális jelentéseinket, így pedig önmagunknak egy, a hétköznapiól igen eltérő összefüggés-lehetőségéhez jutunk. Manapság azonban már elhalványodott az érzelmeiben is művelt, azokat kifejezően közölni tudó, érzékeny ember egykoron oly szép ideálja.

Az érzelmi jelentések, amelyek a referenciális-eszmei jelentésekhez képest elsődlegesek (először szólal meg bennünk a vers, minthogy értenénk, megzendül valami, vagy mi átmelegsünk, ami azt jelenti, hogy egy más szubjektivitásformában nyerjük el a mi magunk szubjektivitását) – nos ezek az elsődleges érzelmi jelentések azt a szerveződést afficiálják, amelyet a kutatók *Affektenstruktur*-nak, érzékenységi rendszernek neveznek. Ebben akarati és vágy összetevőink vannak, amelyeknek talán soha nem is vagyunk tudatában. Minden esetre a költészet élményében vágy-önvágy és akarati diszpozícióink hirtelen megvilágosodnak. Ehhez képest másodlagosak a szavak és a képek, amelyek azt kiváltják. József Attila nem egy suicid alkat számára mutatta meg a reális öngyilkosság lelki formáját.

Úgy látszik tehát, hogy feltevésem értelmében filozófia és költészet kezdettől fogva pontosan meghatározta illetékességi területét, ami azt is jelenti, hogy jóllehet mindkettő használ metaforát és képet, illetve fogalmat is, ezt mindig más funkciókban használja. Tehát a létmegértés más módusát választják, és úgy véljük, hogy az egyik a másik nélkül nem is lehet meg (ez az egyik legfontosabb következtetésem). Ha pedig a modernitás vége felé a költészet (Goethétől Rilké-

²⁰ Martin Heidegger: „...Költőien lakozik az ember...” T-Twins Kiadó/Pompeji, Budapest, Szeged, 1994. 208.

²¹ Uo. 208.

ig) egyre inkább a gondolati líra felé mozdult el, több okból tehetette. A fogalmak költészete alighanem azért alakulhatott ki, mert a filozófiában immár semmi nem maradt a közvetlen létmegértés lehetőségéből, és instrumentálisan sem törekedett az ember a metafizikai helyzetéből származó *sugalmazásainak*²² (a delejes fluidum) felfogására. És így mostanság a léten kívül maradt.

Ezzel azonban nem a filozófiát akarom lebecsülni, hanem inkább egy kissé a költészetet visszaemelni arra a *magaslatra*, amelyen a poézist az embervoltunk és érzelmességünk legmélyebb dimenzióit látták azok, akik költészetet eme formánk megalkotásában és folyamatos befolyásolásában nélkülözhetetlenek vélték.

²² Az ember csak ül és figyel, és akkor egy adott pillanatban nagyon is pontosan érzi, hogy most vagy múlik vagy nem múlik.

Az epoché művészete és a művészet mint epoché

Az epochét Husserl eleinte csupán olyan módszertani fogásnak tekintette, melynek segítségével meghaladható a naiv objektivizmus és megalapozható a filozófia mint szigorú tudomány. A zárójelbe tétel célja nem maguknak az epoché tárgyainak beható vizsgálata volt, hanem a külvilág ontológiai státuszának új módon való értelmezése. Husserl egy olyan ontológiához kívánt eljutni, melyben a dolgok elsődleges értelemben vett létezése többé már nem a magábanvalóság, hanem éppen ellenkezőleg: csakis úgy gondolhatók el, mint valamilyen intencióban megjelenők, de anélkül, hogy ezáltal egyszersmind szubjektivizálnánk, az intencionális aktust végrehajtó alany kreációjává fokoznánk le őket.¹ Wittgensteint prafrazeálva azt mondhatjuk tehát, hogy az epoché mindent úgy hagy, ahogyan van, csupán (persze ez korántsem lényegtelen) bizonyos dolgok ontológiai státusza kerül általa más megvilágításba.

Az epoché ezen eredeti jelentése később kibővült: amikor Husserl azt kérdezi, hogy mi az idő, mi a test, vagy hogy mi a másik ember, akkor már nem csupán egy általános ontológiai átállítódás lehetséges példáiként tekint kérdései tárgyaira, hanem magukra a tárgyakra kíváncsi; azt szeretné tudni, hogy lehántva a szokásos, évszázadokon keresztül magától értetődőként elfogadott előfeltevéseket és szemügyre véve magukat a dolgokat, milyen új válasz nyerhető.²

Mivel az epoché mint módszer azon alapul, hogy a gondolkodáson kívülinek mutatkozótól, az eldologiasodott objektumtól minden esetben visszaléphetünk a megjelenőhöz, azt tüzetesen szemügyre vehetjük, majd megmutathatjuk, hogy a megjelenőből, hogyan lett objektív létező, s hogy félrerakva az előítéleteket, mennyiben kaphatunk más képet róla – mindezek miatt úgy látszik, hogy az eljárás csak olyan tárgyakra alkalmazható melyek fenoménként is, és dologként is léteznek.

Vagyis úgy tűnik, hogy nem lehetséges epochénak alávetni a pusztán pszichikai létezőket, mivel azoknak nem tulajdonítunk objektív létet, azok csupán fenomének; s így aztán esetükben nincs is hová visszalépniük.

Továbbá, vannak olyan tárgyak is, melyeket főlösképpen látszik zárójelbe tenni. Minden esetben így vélekedünk, amikor a tárgy mibenlétéről meglévő ismereteink problémátlanok, vagy ha az epoché végrehajtásától esetükben nem

¹ Vö. pl. a transzcendentális fordulat egyik legkorábbi dokumentumával: Edmund Husserl: *A fenomenológia ideája*. In: Válogatott tanulmányok. Ford.: Baránszky Jób László. Gondolat, Bp., 1972.

² Vö.: Uő.: *Előadások az időről*. Ford.: Sajó Sándor és Ullmann Tamás. Atlantisz, Bp., 2002. Uő.: *Kartezianus elmélkedések*. 44a §. Ford.: Mezei Balázs. Atlantisz, Bp., 2000.

remélhetünk új, megalapozottabb ismereteket. A természettudományok objektumai a legjobb példák erre. A fenomenológiai redukció semmit sem tehet hozzá egy állat vagy egy ásvány tulajdonságainak és relációinak leírásaihoz, s így ezeket, ahhoz hasonló fenomenológiai vizsgálatnak alávetni, mint amilyen mondjuk Husserl idő-analízise meddő, fölösleges.

Talán nem teljesen önkényes, ha a heideggeri destrukciót, a hermeneutika Heidegger és Gadamer által kialakított változatát és a dekonstrukciót az epoché kibővítéseként és továbbgondolásaként tekintjük – hiszen végső soron mindegyik eljárás („módszer”) hű marad a „Vissza a dolgokhoz!” husserli jelszavához; mindegyik valamilyen természetes beállítódást kíván lebontani vagy átvilágítani, majd egy új nézőpontból veszi szemügyre a dolgokat.

A husserli örökség továbbgondolói azonban az epoché eszméjét alapvetően megváltoztató belátásokhoz is eljutottak. Ezek közül alább háromra kívánok röviden kitérni.

(1) A karteziánus kérdésfeltevéshez szorosan kapcsolódó Husserl számára úgy tűnt, hogy a fenomenológiai redukció által kétségbevonhatatlan evidenciákhoz juthatunk, éppen úgy, ahogyan ezt Descartes is gondolta: ha azt kérdezzük, hogy ez vagy az az ideánk (fenoménünk) megfelel-e ideátumának, akkor kétségkívül minden esetben joggal kételkedhetünk, ám ha egyszerűen csak az ideánk meglétét és épp-így-létét állítjuk, akkor még a legobskúrusabb szkeptikusnak sem marad tere a kételkedésre: lehet, hogy $3 + 2 \neq 5$, de az bizonyos, hogy én így gondolom; lehet hogy nincs testem, de az bizonyos, hogy én úgy gondolom, hogy van, s hogy viszonylag pontosan meghatározható tulajdonságokkal jellemezhető.³

A radikális történetiség szempontjának megjelenése következtében – ez kétségkívül Heidegger érdeme vagy bűne – azonban már korántsem magától értetődő, hogy a természetes beállítódástól megszabadulva, olyan kétségbevonhatatlan evidenciákhoz juthatunk, melyek minden partikuláris nézőszögtől mentesek és mindenki számára nyilvánvalóak. Egy beállítódástól – irányuljon ez egy irodalmi műre vagy akár egy természeti tárgyra – megszabadulva soha nem egy semleges területre érkezünk, hanem egy másik beállítódásba.

Figyelemreméltó, és jól mutatja a két kiindulópont különbözőségét, hogy amíg Husserl az epoché bemutatásához általában egyszerű, körülöttünk heverő tárgyakat – táblát, tintatartót stb. – választott paradigmául, addig a filozófiai hermeneutika és a dekonstrukció paradigmái a műalkotások, melyekről viszonylag könnyen belátható és beláttatható, hogy semmiféle értelemben sem rendelkeznek stabil, „magábanvaló” léttel (még úgy sem, ahogyan Husserl fenoménjei „magábanvalók”), hanem csakis valamilyen interpretációban megvilágítva jelenhetnek meg. Ha pedig ezt beláttuk, akkor már viszonylag könnyen eljuthatunk addig konklúzióig is, hogy sem a lelki jelenségek – melyeknek pedig sui generis létmódja a fenomén-lét – nem létezhetnek interpretálatlanul (pszichoanalízis, különösen annak hermeneutikai változata számtalan érveléssel és példával

³ Uő.: Karteziánus elmékedések. 6. §.

támasztotta ezt alá), sem a természeti tárgyak: egy asztalra egymás mellé tett gyümölcsök nem ugyanúgy jelennek meg a kertésznek, a kereskedőnek vagy éppen Cézanne-nak. A Rajna nem ugyanaz a dolog a vízügyi mérnöknek és Hölderlinnek – még akkor sem (sőt legfőképpen akkor nem) ha mindketten csupán a fenomenekre irányítják figyelmüket.⁴ Elveszett tehát a redukció eredményeképpen előálló tárgyakra vonatkozó ismeretek kétségbevonhatatlan evidenciája. Elvileg mindig lehetséges egy újabb epoché, amely félreteszi az előző eredményeit és új igazságokkal áll elő.

(2) Már az imént elmondottakból is kitűnt, hogy a posztusserliánus gondolkodásban kitágult a zárójelbe tehető létezők köre: mivel semmi sem létezik valamilyen értelmezésen vagy nézőponton kívül, bármit veszünk is szemügyre, mindig módunk van a bevett értelmezés elhagyására, esetleg lerombolására és valamilyen új nézőszög kipróbálására. S mivel semmi sem lehet egyszer s mindenkorra igaz vagy evidens, ezért bárminek a redukciójára és újrakonstituálására okunk lehet.

Csak addig gondolhatjuk, hogy a pusztá fenomenek kétségbevonhatatlanok, amíg itt és most, minden kontextusból kiragadva szemléljük őket. Ám elvileg mindig (s legtöbbször gyakorlatilag is) lehetséges, hogy valaki (mondjuk egy pszichiáter vagy akár egy jó barát) vagy valami (mondjuk egy sorseseemény) meggyőzzön bennünk arról, hogy nem azt hisszük, amit hiszünk, és nem azt érezzük, amit érzünk.

S a természet is csak addig az, aminek a modern természettudományok láttatják velünk, amíg új nézőszöget nem találtunk. Heideggertól megtanulhattuk, hogy úgy is láthatunk, ahogyan a régi görögök, vagy Hölderlin, s ilyenkor még az evidensnek és megingathatatlanak látszó természettudományos tapasztalatok is érvényüket veszíthetik.

(A zárójelezhető létezők körének bővülése által egyszersmind az „epoché” jelentése is kitágul: nem csak a dekonstrukció és a hermeneutika, hanem akár pszichoanalízis, az ideológiakritika vagy a Foucault-i archeológia eljárásaira is kiterjeszthetjük. Meglehet, ez túlságosan önkényesnek tűnik, de talán mégsem egészen alaptalan: hiszen mindegyik felsorolt eljárás le kíván bontani valamit, hogy aztán a dolgokat új módon – igazabban, vagy legalább valamilyen szempontból megfelelőbben, bizonyos anomáliákat eltüntetve vagy megoldva – lásson.)⁵

(3) Husserl számára még problémátlanak tűnt az epoché végrehajtásának módja: ha arra vagyok kíváncsi, hogy mit is látok pontosan az asztalomon álló lámpára pillantva (de még akkor is, ha egy jóval bonyolultabb fenomenre kérde-

⁴ Vö.: Martin Heidegger: *Hazatérés / A rokonokhoz*. In: Magyarázatok Hölderlin költészetéhez. Ford.: Szabó Csaba. Latin Betűk, Debrecen, 1998.

⁵ Vajda Mihály egyik posztmarxista írása bátorított az „epoché” értelmének ilyen mérvű kitágítására. A *Szembesítés* egyik szereplője beszél a fentiekhez hasonlóan a zárójelbe tételről: „Az epoché permanenciája éppen azt jelenti számomra, hogy állandóan le kell bontani, nem az objektívációkat, még csak nem is azok tárgyi jellegét, hanem az emberi tevékenység felett gyakorolt uralmukat.” – In: Változó evidenciák. Cserépfalvi–Századvég, Bp., 1992. 39.

zek), egyszerűen csak ki kell kapcsolnom, a természetes beállítódásomat, majd le kell fejtenem a lámpa fenomenjáról, azt amit ez a beállítódás, és egyáltalán a kulturális előítéleteim, vélekedéseim rátapasztottak, végül befelé fordulva, gondosan szemügyre kell vennem az epochében élém állított és átvilágított tárgyat.⁶

Ám ha abból indulok ki, hogy abban, amit itt most lámpaként látok, abban benne van az egész ontoteológiai hagyomány s különösen az újkori technicista szemlélet minden következménye, akkor már jóval nehezebb a dolgom. Először magát ezt a hagyományt kell destruálnom, s csak ezt követően válok képessé arra, hogy lámpát ne csupán egy kéznéllevő dolognak lássam, hanem másképpen is. Vagy arra, hogy Hölderlint olvasva s talán értve is valamelyest ne bujkáljon ott fejemben mégis az az öntudatlan gondolat, hogy amivel most szembesülök, az csak a folyó egy különös szemlélete, költői leírása, s ha valóban magát a Rajnát akarom ismerni, akkor mégiscsak azt kell tudnom, hogy, honnan ered, hová torkollik, mennyi a vízhozama, milyen a víz kémiai összetétele stb.

Nincs olyan egyszerű, könnyen megtanulható és alkalmazható módszer, mellyel az epochét végrehajthatnánk – állítottam fönt. De akkor mégis, hogyan lehetséges visszajutni a dolgokig? Összegezve a posztusserliánus gondolkodók idevonatkozó észrevételeit, azt kell mondanunk, hogy követhető módszer nem létezik, az eljárás mikéntjét mindig a tárgyunkhoz kell szabni. Legfeljebb annyit állíthatunk, hogy az epochében mindig jelen van valamilyen negatív elem, valamit mindig el kell távolítanunk a dolgok elől, hogy elérjünk hozzájuk.

*

S ezzel elérkeztem előadásom fő téziséhez: azt állítom, hogy a műalkotások értelmezése más eljárással nem pótolható segítséget nyújthat az epoché végrehajtásához – de természetesen csak akkor, ha szándékunknak megfelelően határozzuk meg a „művészet”-et, s ha a megfelelő módon közelítünk hozzá. (S persze ez a megszorítás egyszersmind azt is jelenti – mivel nincs olyan művészet-meghatározás, amely egyes hagyományosan vagy intuitíve műalkotásnak tekintett objektivációkat ne zárna ki –, hogy céljaink eléréséhez nem minden műalkotás fölhasználható.)

Lássunk tehát először egy céljainknak megfelelő művészet-koncepciót. Ottlik Géza azt fejtegeti a *Budában*, hogy a művészet feladata az érzések (s e kifejezés a lehető legszélesebb értelemben veendő) felszínre hozása. Az érzések azonban nem kis bogyócskák a lélekben – állítja. Nem lehet őket kedvünk szerint, bármikor – legalábbis addig, amíg véletlenül ki nem pottyannak az emlékezet rostáján – szemügyre venni. Inkább olyan nagyon egyszerű körvonalú rajzokhoz hasonlíthatók, melyeket többféleképpen identifikálhatunk, de akárhogyan azonosítjuk is őket, ez minden esetben azt jelenti egyszersmind, hogy az egyszerű vonalakat markánsabb kontúrokkal továbbrajzoljuk és kiszínezzük. Kevésbé metaforikusan

⁶ Szinte minden transzcendentális fordulat utáni művében összefoglalja Husserl, hogyan lehet végrehajtani az epochét. Vö. pl. a hivatkozott művek első oldalaival.

fogalmazva: az amorf érzések csakis azáltal közelíthetők meg, hogy szavakba vagy egyéb hordozóformákba (képbe, zenébe, stb.) öntjük őket.

Am ha valóban meg szeretnénk tudni, hogy mi is volt pontosan az az érzés, melyet később szavakba (vagy másba) öntöttünk, nagyon óvatosan kell eljárunk. Ha túl keveset mondunk, akkor az érzés nem lesz eléggé jól szemügyre vehető (s ami még nagyobb baj: megfelelő formába öntés nélkül az emlékeztünkben sem tudjuk megtartani), ha túl sokat, akkor megeshet, hogy az eredendő sajátos érzést elfedi a választott forma, és örökre eltűnnek azok az eredeti vonalak, melyekre valójában kíváncsiak lennénk. A művészet feladata éppen az – állítja Ottlik –, hogy a helyes arányt megtalálja, hogy pontosan annyit mondjon, amennyi és pontosan azt mondja, ami egy érzés megvilágításához szükséges.⁷

Látható, hogy Ottlik elgondolása nagyon közel áll az eretnek fenomenológusokéhoz: az író is valami olyasmit keres, ami közvetlenül adott, ami mögé már nem lehet visszamenni, ő is úgy látja, hogy ez az adott csakis interpretálva ragadható meg, és úgy véli, hogy egy interpretáció soha nem kitüntetett vagy végleges.

Ugyanakkor álláspontja teljességgel ateoretikus vagy afilozofikus: úgy gondolja, hogy tevékenysége során a művészet nem szorul semmiféle segítségre, éppen ellenkezőleg: a kritika vagy bármilyen kommentár, magyarázat inkább csak árt, mert azt sugallja, hogy amit a művész bonyolult kerülőutakon, kínkeservesen megpróbált megragadni, az egyszerű, világos, hétköznapi nyelven is szépen elmondható. Ha a kritika értelmes tevékenység, akkor a művészet fölösleges, ha a művészet szükséges és lehetséges, akkor a kritika értelmetlen – fogalmaz egy helyütt, meglehetősen sarkosan.⁸

Ellentétben ezzel a vélekedéssel, én amellet szeretnék érvelni, hogy a művészet gondoskodásának eredményeként szárba szökkenő mag, csakis valamilyen kritika által aratható le, s hogy a kritikának létezik egy olyan speciális fajtája is, amely – ahogyan erre fönt már utaltam – valamilyen nem ortodox értelemben vett epochét valósít meg. A kritikának ezt a sajátos célra alkalmazott változatát *filozófiai kritika*nak fogom nevezni.

A filozófiai kritika mindenféle más kritikával osztozik abban, hogy műalkotások értelmezésére törekszik, s hogy tárgyát nem tekinti pusztán egy idegen problémafelvetés eszközének, hanem az értelmezés céljának (is). Vagyis nem szünteti meg annak a lehetőségét, hogy új, s nem csak az értelmező filozófus számára releváns interpretáció születhessen. Sajátossága csupán abból fakad, hogy a műalkotásokat egy meghatározott szemszögből, filozófus szemmel közelíti meg, s hogy eredményeit egy másfajta diskurzusba is be kívánja emelni.

A filozófiai kritika lehetőségességén, szükségességén és mibenlétén az Ottlik Géza munkáságáról írt könyvem⁹ dolgozva kezdtem el mészárni, de természet-

⁷ Ottlik Géza: *Buda*, Európa, Bp., 1993. 10. skk., 95. skk.

⁸ Uő.: *Még egyszer a regényről*. Országos Széchenyi Könyvtár Kézirattár, 428/313.

⁹ Sümei István: *A boldogság íze*. Jelenkor, Pécs, 2006.

tesen nem gondolom, hogy többet találtam volna föl, mint a spanyolviaszt. Az eszmetörténetből számos kiváló filozófusok által írt kritikát ismerünk.

Hogy miért bátorkodom itt mégis szóba hozni ezt a műfajt? Egészen őszintén válaszolva: részben azért, mert szeretném világosabban látni, hogy mit is műveltem *A boldogság ízében*, s mert szeretnék még majd az elkövetkezendőkben is hasonló kalandokba bocsátkozni. De nem csak ezért. Azért is – s ez talán már nem csak engem érdekel – mert úgy vélem, hogy azt ugyan mindannyian tudjuk, hogy filozófiai kritikák léteznek, azt azonban nem, hogy miképpen lehetségesek. Úgy értem: arról mindannyian tudunk, hogy jelentős filozófusok időről-időre megpróbálkoztak műalkotások értelmezésével, de az nem egészen világos (legalábbis előttem), hogy milyen filozófiai céljuk volt ezzel. Vagy hogy volt-e egyáltalán filozófiai céljuk is?

„A miképpen lehetségesek?” kérdésre azáltal próbálok meg válaszolni, hogy – nagyon vázlatosan – bemutatok négy olyan művészetértelmezésre irányuló megközelítésmódot vagy stratégiát, melyek eredményeképpen visszajuthatunk magukhoz a dolgokhoz és eljuthatunk a bevett megközelítésektől eltérő tapasztalatokhoz.

*

Az első megközelítésmód „*a filozófiai kritika mint érzéki és kategóriális szintézise*” leírásba sűrítendő össze. Találhatunk olyan műalkotásokat és olyan filozófiai műveket, melyek hasonló világlátásból táplálkoznak. Mind a műalkotások, mind a filozófiai művek az alapjukként szolgáló világlátást kívánják valamilyen módon kifejtetni vagy elmélyíteni – de egészen különbözőképpen. A filozófiai művek legtöbbször konzisztens fogalmi hálónak szövik a világlátás viszonylag egyszerű és nem ritkán inkonzisztens vélekedéseit, a műalkotások pedig azt próbálják megmutatni, hogyan él, hogyan lát, hogyan érez, mit lát és mit érez az a személy, aki az alapul szolgáló világlátásból szemléli a világot.

Ahhoz, hogy egy műalkotást megérthessünk, szükségünk van a hozzá tartozó világlátás valamilyen mérvű, fogalmakba is összesűrítendő ismeretére. S ahhoz, hogy egy filozófia fogalmai ne legyenek számunkra tökéletesen halottak, s ezért egyszersmind értelmetlenek is, szükségünk van bizonyos mennyiségű tapasztalatra arról és abból a világlátásból, amelyre az adott filozófia támaszkodott.

Ebből az egyszerű modellből kiindulva, különböző súlypontú elemzésekre (filozófiai kritikákra) nyílik lehetőség. Ezek az elemzések mindig a filozófia és a művészet között helyezkednek el, s olyan hidat alkotnak, melyen keresztül lehetőséggé válik az átjárás a két pólus között.

(a) Az alapul szolgáló világlátások legtöbbször jól ismertek a számunkra, s ezért a filozófiai olvasmányainkat nem szükséges parallel irodalmi olvasmányokkal vagy más műalkotások szemléletével kiegészíteni, s megfordítva sem – de nem mindig ez a helyzet. Mondjuk Weöres Sándor nagy misztikus költeményei fölfoghatatlanok anélkül, hogy közelebbi ismereteink ne lennének a panteizmusról s annak fontosabb fogalmairól, s ugyanígy: meggyőződésem szerint

Spinoza fogalmi hálójának kapcsolódásait is hiába látjuk át keresztül-kasul, ha semmit sem tudunk a misztikus tapasztalat mibenlétéről.

(b) Hasonló problémával szembesülünk akkor is, amikor a filozófia új, korábban nem vagy csak kevésbé elemzett tapasztalatokba ütközik, vagy ha olyan fogalmakhoz jut el, melyek kívül esnek a bölcsélet hagyományos területén, de legalábbis kilógnak onnan. Ezekben az esetekben ismét csak szükség lehet olyan műalkotások segítségül hívására, melyek elemzésen keresztül gyarapítható és szisztematikusan tanulmányozható a szóban forgó érzéki szemlélet.

Sartre irodalmi művei, talán nem csupán illusztrációi, népszerű összefoglalásai a filozófiai munkáinak – ahogyan ezt néha állítják: az egyes drámáit (mondjuk, *A legyeket*) és regényeit (legfőképpen persze *Az undort*), valamint a filozófiai fejtegetéseit (ezekben az esetekben *A lét és a semmi* vonatkozó fejezeteit) hasonlóképpen egymásra olvashatjuk, mint ahogyan erről az imént már szó esett. S ha ennek eredményeképpen egyaránt gazdagodnak az irodalmi és a filozófiai művek, akkor talán megkockáztathatjuk, hogy itt az érzéki és kategoriális olyan szintézisével van dolgunk, mely részben a Sartre által fölfedett új tapasztalatok, részben pedig a német fenomenológia, s főképpen a heideggeri egzisztenciális analitika nem könnyen emészthető kategóriáinak jobb megvilágítását szolgálja.

(c) De akkor is termékeny lehet érzéki és kategoriális tudatos egymásra vetítése, ha az adott műalkotást jól értjük (azaz rendelkezünk valamilyen bevett és legalább a körvonalait tekintve megkérdőjelezhetetlennek látszó értelmezéssel). Ilyenkor új kategóriahálót teríthetünk a műre, s eredményül sokszor egészen más, váratlan és meghökkentő értelmezést kapunk. Alighanem a dekonstruktőrök a legnagyobb virtuózai ennek az eljárásnak, leginkább hozzájuk érdemes fordulni, ha gyakorlati példákat keresünk.

(d) Másképpen, de ugyancsak alkalmazható az egymásra vetítés módszere olyankor is, amikor egy jól ismert és rutinszerűen használt kategóriákra épülő filozófiával van dolgunk. Ilyenkor előbb-utóbb mindig elkezdenek megkövülni és kiüresedni a bevett kifejezések, s ennek a folyamatnak csak akkor vethetünk véget, ha ismét élettel töltjük meg őket, azaz ha visszavezetjük őket a mögöttük meghúzódó érzéki szemlélethez.

Fehér Ferenc Dosztojevszkij-könyvét, *Az antinómiák költőjét*¹⁰ olvashatjuk úgy is, mint ennek a megközelítésmódnak a remekbeszabott alkalmazását. Fehér úgy vetíti egymásra Dosztojevszkijt és Marxot, hogy az orosz író elidegenedés-élményei által a marxi fogalmak érzéki tapasztalattal töltődhessenek föl. S hadd hangsúlyozzam: ez csak azért sikerülhetett neki, mert képes volt elkerülni azt a hasonló elemzések során mindig fenyegetően, s már-már elkerülhetetlenül jelen lévő veszélyt, hogy a regények pusztá illusztrációvá silányuljanak. (Az illusztrációk, természetesen, semmire sem jók. A filozófia semmit nem nyer általuk, mert nem hatolnak le az érzéki szemlélet szintjére, s ezért nem tesznek semmit hozzá a fogalmi elemzésekhez, a műalkotások pedig kifejezetten veszítenek, mert pusztán egy séma manifesztációiként jelennek meg.)

¹⁰ Magvető, Bp., 1972.

Túlságosan messzire vezetne itt annak boncolgatása, hogy miért sikeres Fehér kísérlete, és miért sikertelen sok más hasonló próbálkozás. S valószínűleg akkor sem találunk rá semmiféle később jól alkalmazható receptre, ha a kérdés nyomába erednénk. Alighanem egyszerűen arról van szó, hogy Fehér számára egyaránt fontos volt könyvének mindkét hőse, s hogy kellően mély volt a Dosztojevszkij-olvasata.

Pusztán a filozófia irányából szemügyre véve a röviden bemutatott megközelítésmódokat, mindegyik esetben hasonló mozgásra találunk: a kategóriálistól haladunk az érzéki felé. Ezért tekinthetjük a felsoroltakat az epoché sajátos módjainak.

„*A filozófiai kritika mint a filozófia határainak kitágítója*” – ez lehetne a második stratégia elnevezése. Mindannyian tisztában vagyunk azzal, hogy a filozófusok nem légüres térben gondolkodnak, hanem legtöbbször más – sokszor már régen elhunyt – filozófusokkal beszélgetve-vitatkozva. A filozófiai kánon azonban meglehetősen szűk, általában ugyanazokat a nagy halott filozófusokat elemezgetjük: Platónt, Descartes-ot, Kantot mindenki, Husserlt a fenomenológusok, Fregét az analitikusok, Aquinói Tamást a katolikusok stb.

S valljuk be, hogy ettől a belterjességtől valamennyi filozófiai irányzat egy kicsit dohos és naftalinszagú lett. Talán felfrissíthetné a filozófiát, ha megpróbálnánk tudatosan ablakokat nyitni azáltal, hogy nem csak filozófusokat választunk beszélgetőtársul, hanem művészeket is. Természetesen vannak olyan témák – vagy talán sokkal pontosabb, ha úgy fogalmazunk, hogy vannak olyan kérdés-föltevések és terminológiák – melyekről aligha tudnánk művészekkel beszélgetni, sok esetben azonban ez nem csak lehetségesnek, hanem termékenynek is ígérkezik. Számtalan olyan műalkotást ismerünk, melyeket alkotóik nem filozófiai műveknek szántak, de mégis olyan filozófiai bölcsesség rejlik bennük, ami érdemessé teszi őket a filozófiai diskurzusba való beemelésre. Thomas Mann novellái és regényei az „én” mibenlétéről – *A pojácától a József és testvéreim át az Egy szélhámos vallomása*ig – legalább annyit tudnak erről a kérdésről, mint a legszubtilisebb filozófiai munkák. Nádas Péter finom és elmélyült megfigyelései a testről, s arról, amit ő az emberi szenzualitás közösségének nevez,¹¹ egyaránt felbecsülhetetlen értékűek lehetnek a filozófus és a pszichológus számára.

Míg az eddig bemutatott stratégiák inkább arra törekedtek, a hétköznapi gondolkodás, a „bejáratott” filozófiák vagy éppen fogalmak mélyére nézzenek, addig a harmadik és a negyedik megközelítésmód inkább olyan új perspektívát és eljárást kíván nyújtani, melyek segítségével másképpen láthatunk.

A „*filozófiai kritika mint az idegen megközelítése*” – így foglalhatjuk össze a harmadik stratégiát. Nagyon leegyszerűsítve, és Heidegger néhány művét – elsősorban *A műalkotás eredete*, *A dolog* és *A világgép kora* című írásokat, valamint

¹¹ Mindenek előtt legutolsó, monumentális regényére gondolok: *Párhuzamos történetek* I–III. Jelenkor, Pécs, 2005.

a *Lét és idő* néhány fejezetét – összemosva és nagyon szabadon interpretálva az alábbiakban foglalnám össze, mire is gondolok.¹²

Heidegger szerint az élettelen létezőket megragadhatjuk kézhezállóként (*Zuhandenheit*ként), kéznéllevőként (*Vorhandenheit*ként) és dologként. Az első két esetben némi magyarázat segítségével viszonylag könnyen világossá tehető, mit is jelentenek ezek az első hallásra furcsán csengő kifejezések. A kézhezállóság paradigmája az eszköz, amely használata során mutatja meg számunkra sajátos mivoltát. A kéznéllevőség paradigmája a velünk szemben álló tárgy (*Gegenstand*), mely a számunkra való képzetten keresztül mutatja meg magát, s melyre a teoretikus vizsgálódások, különösképpen a tudomány tekintete szegeződik.

A legnehezebben leírható és felfogható az, amit az elnevezése alapján a leg-egyszerűbbnek gondolnánk. A dolog sem nem eszköz, sem nem tárgy, hanem valami olyasmi, ami feloldhatatlanul *individuális*, s ezért fogalmak segítségével nem is megragadható (hiszen a fogalmak mindig feloldják az individualitást), s akkor sem veszíti el az *idegenségét* (akkor sem lesz számunkra való), amikor megmutatja magát nekünk. (Továbbá, a dolgok mindig megnyitnak egy világot, de erre a korántsem elhanyagolható jellegzetességükre most nem kívánok kitérni.) Ilyen dolog a parasztcipő, melyre Van Gogh festményén keresztül pillanthatunk rá, vagy az agyagkorsó, melyet az első brémai előadásában (*A dologban*) mutat be Heidegger a hallgatóinak.

A filozófus példáiból nyilvánvaló, hogy leginkább a művészetek és a művészetek tapasztalatát körülíró kritikák taníthatnak meg bennünket arra, miképpen lehet valamit dologként megragadni – valahogy úgy, ahogyan Heidegger Van Gogh-¹³ vagy Hölderlin-magyarázatai tesznek erre kísérletet. Sőt talán még azt is megkockáztathatjuk (bár nyilván találhatunk jó néhány ellenpéldát is), hogy éppen a művész az a személy, aki nem csak kézhezállóként és kéznéllevőként, hanem dologként is képes látni valamit.

Hadd szemléltessem ezt két rövid idézettel Thomas Mann *Buddenbrook-házából*. Az első idézetben Krisztián az elvetélt művész beszél magáról, a másodikban pedig Tamás (aki ekkor még tisztos, boldog és büszke polgárnak hiszi magát) jellemzi Krisztiánt.

Krisztián: „Egyáltalán a színészek... [...] A színházban minden egyes mozdulatukat figyelem... az nagyon érdekes! Kimondja valamelyik a végszót, szép nyugodtan sarkon fordul és egészen lassan, biztosan, zavar nélkül megy az ajtó felé... hogy képes erre!...”

Tamás: „Eh, a dolog egyszerűen úgy áll, hogy Krisztián túlon túl sokat foglalkozik önmagával, a belsejében végbemenő folyamatokkal. Sokszor valóságos

¹² Martin: Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford.: Bacsó Béla. In: Rejtektutak. Osiris, Bp., 2006. Uő.: *A dolog*. Ford.: Korcsog Balázs. Világosság, 2000/2. Uő.: *A világkép korszaka*. Ford.: Pálfalusi Zsolt. In: Fenomén és mű. (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat, Bp., 2002. Uő.: *Lét és idő*. Ford.: Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András és Orosz István. Gondolat, Bp., 1989. 15–16. §.

¹³ Vő.: *A műalkotás eredete*. In: Rejtektutak. 23 skk.

mánia fogja el, hogy a legapróbb és legmélyebb ily folyamatokat napvilágra hozza és kifecsege... Amely folyamatokra józan ember ügyet se vet, amelyekről tudni sem akar, mégpedig egyszerű okból, mert restelné, hogy szóvá tegye. Sok szemérmertlenség van az ilyen közlékenységben, Tony!...”¹⁴

A Heidegger elgondolására tett utalás és a két idézet után talán nem is kell ki térnem arra, hogy miért tarthatjuk ezt a megközelítésmódot az epoché egy fajtájának.

„*A filozófiai kritika mint alternatív gondolkodásmódok kikísérletezője és megvalósítója*” – ez állhatna a negyedik stratégia címkéjére írva.

Ha Heideggerhez hasonlóan arra szeretnénk kísérletet tenni, hogy gyökeresen másképp lássunk bizonyos dolgokat, mint ahogyan általában látunk, akkor alighanem új gondolkodásmódra vagy -módokra is szükségünk lesz. Amint az köz tudott, maga Heidegger is megpróbálkozott ezzel, s élete előrehaladtával egyre inkább eltávolodott a hagyományos értekező stílustól, s az ez által kínált és sugallt gondolkodástól. (S hadd jegyezzem meg: hasonlóan a későújkori gondolkodás más forradalmáraihoz: Kierkegaard-hoz, Nietzsche-hoz vagy Wittgenstein-hoz.)

Az iménti föltételezésből kiindulva, érdemes elgondolkodnunk azon, hogy az utóbbi évtizedekben nagy figyelmet kapott nem-diszkurzív, nem-lineáris gondolkodásmódok, mennyiben járulhatnak hozzá ahhoz, hogy másképpen lássunk bizonyos dolgokat, vagy ha úgy tetszik: hogy mennyiben lehetnek az epoché eszközei. Három alternatív gondolkodásra szeretnék röviden kitérni.

(a) A történetek segítségével való gondolkodást – a továbbiakban narratív gondolkodásnak nevezem – még Lévi-Strauss is csupán a tudományos gondolkodás előképének, primitívebb formájának tekintette.¹⁵ Az utóbbi időben viszont irodalomteoretikusok, filozófusok és pszichológusok egyaránt a narrativitás önállóságát és sajátos lehetőségeit hangsúlyozzák. A narratív mondatokat speciális logikai szerkezet jellemzi – állította Arthur Danto.¹⁶ A narratívák elbeszélése a normák és értékek átadásának különös, mással nem helyettesíthető módja – olvashatjuk MacIntyre nagy hatású etikátörténetében és vitairatában.¹⁷ Az epika és kiváltképpen a regény mint az értekezés alternatívája olyan gondolkodásmódot és tudásezményt alakított ki, amely alapvetően különbözik a tudomány és a filozófia eszményétől – állítja Milan Kundera.¹⁸ S folytathatnánk még a felsorolást.

¹⁴ Thomas Mann: *A Buddenbrook ház*. Ford.: Lányi Viktor. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1955. 245, 247.

¹⁵ Claude Lévi-Strauss: *A mítoszok strukturája*. In: Strukturális antropológia. Ford.: Saly Noémi. Osiris, Bp., 2001. 183.

¹⁶ Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of History*. VIII–XI. fejr. Cambridge University Press, 1965.

¹⁷ Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában*. X. fejr. Ford.: Bíróné Kaszás Éva. Osiris, Bp., 1999.

¹⁸ Milan Kundera: *Cervantes alábecsült öröksége*. In: A regény művészete. Ford.: Réz Pál. Európa, Bp., 2000. Uő.: *Jeruzsálemi beszéd: A regény és Európa*. In: I. m.

Annak további szemléltetése végett, hogy a narrativitás valóban lényegbevágó lehet a filozófiai számára is, hadd idézzem fel végül Vajda tanár Úr egyik előadásának gondolatmenetét. Kantnak minden bizonnyal igaza van abban, hogy a filozófia nagy kérdései végül az emberre vonatkozó kérdésbe sűrűsödnek össze – állítja Vajda, ám ezt a kérdést helyesebb volna a „Mi az ember?” – formula helyett inkább a „Ki ez az ember?” formában föltenni. A „Ki ez az ember?”-re pedig csak egy (vagy több) történet előadásával válaszolhatunk – állítja.¹⁹

(2) A reneszánsz időszakában vált uralkodóvá az a vélekedés, hogy a képek mindig csak illusztrációi valamilyen szövegnek, állítja Gottfried Boehm – a kérdéskör egyik legnagyobb tekintélyű kutatója, s talán ezzel vette kezdetét az a folyamat is – folytathatjuk a gondolatmenetet –, melynek eredményeként az európai kultúrkör mindenfajta képet – a mentális képeket, a szóképeket és a grafikus képeket egyaránt – és képhasználatot másodrendűnek nyilvánított.²⁰

Bizonyára nem véletlen, hogy a képek megítélése is a 19–20. század fordulóján vett új irányt. A képi gondolkodás megelőzi a fogalmat – állítja Wittgenstein már az ifjúkori művében is.²¹ Kép és szó inkommenzurábilisak – sugallták azok a nonfiguratív művek, melyeket nem nagyon lehetett illusztrációként tekinteni. A trópusok nem egyszerűen csak a szószerinti jelentés felcicomázott változatai, éppen ellenkezőleg: a szószerintiként értékelt szavak is csupán megkövült metaforák – hangsúlyozza, mások mellett, Nietzsche.²² S a képek rehabilitációjának ez a folyamata jelentősen felgyorsult az új vizuális médiumok – fényképezőgép, mozgóképfilm, televízió, számítógép – mind erőteljesebb térnyerése következtében.²³

(3) Az úgynevezett hálózatos gondolkodás első pillantásra csupán a lineáris (valamilyen logikai rendhez igazodó, induktív vagy deduktív) gondolkodás csökevényes kaotikus változatának tűnhet. Kétségtelenül gyakran megesik, hogy egy hétköznapi beszélgetés résztvevői egy-egy fölvetett kérdést – ahelyett, hogy szépen lépésről lépésre elemeznének és megválaszolnának – csupán történetekkel és különböző irányú eszmefuttatásokkal járkál körül, s az is kétségtelen, hogy vannak olyan regények, Diderot-tól Kunderáig vagy az én Ottlik Géza posztumusz művéig, a *Budáig*, melyek hasonló módon járnak el, de látszólag semmi akadályuk sincs annak, hogy ezeket impresszionisztikusnak tetsző eszmefuttatásokat logikailag „rendbe rakjuk”.

Talán a Wittgenstein iránti kultikus tiszteletre is szükség volt ahhoz, hogy felismerjük: a hálózatos gondolkodás eredményei nem mindig fordíthatók le, sűrítethetők bele a hagyományos lineáris gondolkodás kínálta formákba. S ismét

¹⁹ Vajda Mihály: *Történeteink. Világosság* 2004/4–7.

²⁰ Gottfried Boehm: *A kép hermeneutikájához*. Athenaeum 1993. I/4. 88 skk.

²¹ Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-Filozófiai értekezés*. Ford.: Márkus György. Akadémiai, Bp., 1989. 2.225. skk. 4.01. skk.

²² Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. Ford.: Tatár Sándor. Athenaeum 1992/I/3.

²³ Vö.: Nyíri Kristóf: *A gondolkodás képmélete*. In: *Kép, beszéd, írás*. (szerk.: Neumer Katalin.) Gondolat, Bp., 2003.

segítségünkre sietett egy új médium is: ahogyan ezt Nyíri Kristóf több írásában is kifejti, a számítógép és az internet a gondolkodás új *képét* kínálják föl. Az egymás után, logikailag vagy más módon összekapcsolódó gondolatok helyett az egymás mellé rendelt gondolatokét.²⁴

S ha már észrevettük, hogy itt valami új dologról van szó, akkor azt is könnyen fölfedezhetjük, hogy a hálózatos gondolkodásnak számos régi képviselője is van: Nietzsche könyvei is azért hasonlítanak inkább egy zenekari műre vagy éppen egy zenedrámára – amint ezt Heller Ágnes észrevette – mert nem-lineárisan szerveződnek benne a gondolatok. S folytathatnánk még a példák felsorolását.²⁵

Semmiképpen sem szeretném azt sugallni, hogy a bemutatott alternatív gondolkodásmódok alkalmazására és tanulmányozására kizárólag csak a művészetek és a művészetekre reflektáló kritika alkalmas, de annyit azért talán megkockáztathatok, hogy mindhárom esetben hangsúlyos szerephez jutnak a művészetek, különösképpen a regény és a festészet. Továbbá szeretném még megjegyezni azt is, hogy ezek a gondolkodásmódok kivezetnek a filozófiából (talán ezért őrizte meg Heidegger minden radikalizmusa ellenére az értekező műfaj alapvető stílusjegyeit), s csak egy ahhoz hasonló műfaj emelheti vissza őket, mint amilyen a filozófiai kritika. Ha a *Vagy-vagyot*, a *Zarathustrát* vagy éppen Wittgenstein műveit értelmezzük, akkor nem nagyon van más választásunk, mint, hogy „rendet rakunk” bennük (ahhoz hasonlóan, mint ahogyan a hátrahagyott töredékeket is megpróbáljuk összerendezni és lehetőség szerint kiegészíteni), s hagyományos értekezésekké formáljuk őket. Ám e tevékenység eredménye csak akkor lesz elfogadható, ha nem az eredeti művek helyettesítésére irányul, hanem inkább csak olyan szimbiózisra, mint amilyenben a kritikák élnek a bennük értelmezett műalkotásokkal.

²⁴ I. m. Uő.: *A hálózatról és a megismerésről*. Világosság, 2004/7. Uő.: *Enciklopédikus tudás a 21. században*. In: *Mindentudás egyeteme*. 3. Szerk.: Hitseher Mária–Szilágyi Zsuzsa. Kossuth, Bp., 2004. Valamint: www.enc.hu

²⁵ Heller Ágnes: *Személyiségetika*. Ford.: Módos Magdolna. Osiris, Bp., 1999. 36.

A regény mint filozófiai kaland (Hamvas Béla: Karnevál)

Hamvas Béla Karnevál című művét azok is elismeréssel illetik, akik egyébként gyanakodva tekintenek a Hamvas-jelenség egészére, az ezoterizmusba ájult hívek corpus-rontó megnyilvánulásaira, s az egyoldalú beskatulyázási kísérletekre. Hamvas persze szinte felkínálkozott mindennek, hiszen magányos teljesítménye majdhogynem idegen attól a szellemi klímától, amelyből kinőtt. S miközben távoli szellemi tájakon barangol, gyakran saját ellentmondásainak és szenvedélyes kinyilatkoztatásainak is áldozatává válik.

A Karnevál azonban lenyűgöző eredetiségével, költői megformáltságával, életszerűségével, paradoxitáson alapuló különös humorával az életmű egésze fölé magasodik. Olyan műalkotás, amely mentes Hamvas más írásainak buktatóitól, az embert lehengerli, „leveszi a lábáról”, s arra készteti, hogy titkának nyomába eredjen. Földényi F. László hasonlóképpen vélekedik a műről: „A könyvet nem tudtam letenni, s mire befejeztem, már tudtam, hogy a magyar irodalom egyik legélvezetesebb regényét olvastam el. Az élvezet forrása a könyv törésmentes, átlátszó, hamisítatlan egysége volt.”¹

Felmerül tehát a kérdés, miben áll a Karnevál eredetisége, egyáltalán miről szól, milyen értelemben állítható róla, hogy költői megszólalás filozófiai mélységű kérdésekről?

Hamvas Béla Karnevál című műve egy hét részből álló háromkötetes regény, amely végső soron egy *monumentális vallomás*, Hamvassal szólva, a „*modern ember spirituális fejlődésregénye*”. A mű 1948 és 51 között született, amikor Hamvasnak minden oka meg lett volna a gyűlölködésre, hiszen frissen érte a beláthatatlan következményekkel járó „B” listázás. Gyűlölködés helyett azonban a Karnevált humor és bölcsesség hatja át, egy nyomasztó, s egyúttal mulattató felismerés jegyében, miszerint egyedül megfontolásra érdemes probléma maga az élet lenne, de az élet mint tudjuk paradox, ráadásul az „életet megszokni” teljesen lehetetlen. Az életről Hamvas szerint annyi tudható, hogy nincsen célja, pontosabban célját önmagában hordozza, de mi mégis úgy teszünk, mintha lenne. Hamvas e felismerés jegyében hét nagy fejezeten keresztül keresi ÉN-jét, nevét vagy ha úgy tetszik a „végső megváltást”. Naplójában a Karnevált egy tükörhöz hasonlítja, „amelyben – mint írja – a derű és a humor jegyében önmagam teljességét megnézem és lemérem”.²

A műnek azonban figyelemreméltó az előzménye. Hamvas egész életműve felfogható a fő mű, a Karnevál előtanulmányának, hiszen számos korábbi írásában felvetett probléma, megközelítés nyeri el méltó helyét a regényben. Már a '30-as években *A tükör* című esszében leírja, miként gondolja azt, hogy „a világ

tükör”, s hogy „a tükör nem egyéb, mint a világgal szemben fölvetett álláshelyek szöge”.³ A különböző álláshelyek azonban soha sem az ÉN-t mutatják, hanem csak a látszatot, s ami látszik, az a maszk. A maszk igazsága a maszk alatt van, s ezért mondja Montaigne-nyel együtt, hogy „az emberek és a dolgok álarcát le kell venni”. A Karnevál úgy veszi le a dolgok és az emberek álarcát, hogy mindvégig a paradoxitása a végső szó. Az egyszerre nyomasztó és szórakoztató jelenetekben feloldás csak egy-egy pillanatra lehetséges a szarkasztikus humorban és a nevetésben. A szereplők sűrőgnak, forognak, megszállottan képviselik rögeszméiket, de ebben az örült karneválban mégis minden zűrzavarossá fajul. Az egyes jelenetek kaotikussága ellenére azonban *a regény egésze nagyon is kozmosz-szerű*. A mulatságos, szánalmas és helyenként megható bábeli zűrzavar e műben a létezés alapvető állapotának tűnik, amelyből csak az nem vonhatja ki magát, aki még meg sem született. A szereplők monomániái a kierkegaard-i „csendes elveszettség”, az értelmetlen vegetálás és az unalmas egyhangúság megtestesítői. Hamvas ebben a vonatkozásban egyértelműen követi a modernitás nagy kritikusaik narratíváit. Kankalinné például egész életében ezüstlakodalomra készül, a nagy esemény külsőségeire koncentrálni, mániákusan kuporgat, miközben Kankalin fáradhatatlanul vezeti naplóját. Naplójának nagy témái; a borotválkozás módszertana, az eszményi cipő, a zsebek funkciója, az eszményi fiók, és saját járásának akkurátus megfigyelése. Csupa-csupa érdektelen és felesleges téma. Hamvas a karneváli „karakteriológiában”, az én-keresés procedúrájaként az emberi tulajdonságok Noé-bárcáját vonultatja föl. Az elképesztő gazdagságú monomániák több száz imaginált szereplőhöz tartoznak. A szereplők többkarakterűek, de még akkor is elbeszélnek egymás mellett, ha látszólag dialógusban vannak. A monomániák „absztrakt párhuzamosok egymás mellett” – írja. Hamvas hasonlata szerint minden szereplő olyan, „mintha egy oszlop tetején állna”, fél lábon, s mindegyik szentül meg van győződve, hogy csak neki van igaza, a többi mind bolond. Az abszurditás, a jelentéktelenség, a felcserélhetőség és az érdektelenség bemutatására fölvonultatott számos figura közül például ott találjuk Episztemont, Don Quijote modern változatát, aki azért bújik el, hogy az egész emberiséget próbára tegye. „Meg akartam tudni, lesz-e valaki, egyetlen ember, aki észreveszi, hogy eltűntem. Milyen különös! És talált ilyen embert? Nem találtam, szólt Episztemon igen lassan. [...] Eltűnésemet senki sem vette észre”.⁴

A sok szereplő azonban nem marad meg végig egyazon monománia mellett. A maszkok, vagy ahogy Hamvas nevezi, a „lárvák” cserélődnek, s ellentétükbe csapnak át. A zűrzavar a tetőfokára hág. A főszereplő Bormester Mihály – alias Hamvas – egy fejezetközi, úgynevezett *„függönybeszélgetésben”* tudunkra is adja, hogy ez a karneváli zűrzavar nem véletlen. Ez a maszkabál hordoz egy tudatosan kigondolt belső dinamizmust. „Az egész történet már készítése alatt belülről elkezd forogni.” – írja.⁵ Minden statikus helyzet fölborul, hiszen ebben a játékban, ebben a karneválban, aminek valójában élet a neve, mindenki benne van. „Az alaptétel az, hogy a pácban mindenki benne van. Ennek következménye az a felháborító paradoxon, hogy valaki magát minél inkább kinnlevőnek

tünteti fel, annál mélyebben benne van,...”⁶ Hamvas figyelmeztet bennünket, hogy ez a mű nem önéletrajz, még a sterne-i értelemben sem. Nem pusztán konfesszió, s nem holt panoptikum. Itt az általános és az egyes egymásban van. „Az egyes ember annyi, mint minden ember együttvéve. Minden emberben az egész emberiség [...] állandóan jelen van” – írja.⁷ Ezt nevezi J. Böhme nyomán egybejátszó kiegyenlítődésként, *inqualieren*-nek. Az emberek az egybejátszó kiegyenlítődésként szerepeket (maszkokat) váltogatnak. Ebben az értelemben a maszkok a pseudo-egyediség megtestesítői, s így a személytelenség hordozói. Felvehető, és ha nem viseltük túl sokáig őket, lecserélhetők. A maszkot viselők esetében azonban egymás megértéséről, megismeréséről, valódi kritikáról és önkritikáról sem beszélhetünk. Ebben az esetben a nyelv is maszkként funkcionál.

A monomániák eredményeképpen az lesz a realitás, ami valójában irreális. A Karnevál szereplői fiktívek ugyan, de ez a fikcionalitás olyan illúziót eredményez, amely az olvasót küzdelemre, továbbolvasásra csábítja. A Karnevál fiktív szereplőinek parodisztikus jelentését azért érthetjük meg, mert a monomániák leírása által mindvégig osztozunk az „ismerős dolgok tárházában”, ami a témát, a körülményeket, a társadalmi illetve történelmi kontextust illeti. Hamvas ugyanakkor mesteri módon alkalmazza az „ismeretlenné tevés stratégiáját” is, ami miatt az olvasó tovább olvas, hiszen úgy tapasztalja, valami vonzza, valami figyelemreméltó történik ebben a játékban. A műhöz képest kialakul az az „optimális távolság”, amelyben az élmény és az illúzió hol ellenállhatatlan, hol elviselhetetlen lesz. A két indulat nem jut nyugvópontra, így a Karnevál olvasóját folytonosan eleven élményhez juttatja. Olvasóként észrevétlenül „beleiktatódunk” a történetbe, s a regénybeli konkretizáció számunkra olyan illúzióvá válik, amely lehetővé teszi az elfogadást és az értelemadást is. Az olvasót ekkor már nem fogja „zavarni”, hogy mellette megszólal az elbeszélő, a narrátor és a kritikus is különféle értelmezési síkokat, szempontokat és távlatokat képviselve. Így felszínre kerülhetnek a különböző értelmezési lehetőségek, érvényesülhet az író rábeszélési stratégiája is. A Karnevál kompozíciója ugyanis a fentiek miatt olyan, hogy meg tud szólalni az író legrejtettebb gondolata is, de egyúttal hangot tud adni saját szkepszisének is. Az elbeszélő mellett ott a narrátor és ott a kritikus is. Ezek a gyakran dialogikus-filozofikus betétek rendre megjelennek a Karneválban, többnyire a kurzívan szedett már emlegetett „függönybeszélgetésekben”. Ezek szervesen illeszkednek az adott fejezetekhez, s ezekben a függönybeszélgetésekben sorra megfogalmazást nyernek Hamvas elméleti alapvetései is. A függönybeszélgetésekkel így látszólag megtöri az örült forgatag lendületét, ad egy szusszanásnyi időt a töprengésre, de valójában épp ezzel az ellenpontozással kap további lendületet a mű. A függönybeszélgetések dialógusaiban megfogalmazott kérdések és válaszok játékból adódó horizontváltások eredményeként, illetve a fiktív szereplők monomániáit felvonultató részek fokozódó dinamikája által egyfajta totalizációs hatás ér minket. A paradoxonok persze nem nyernek feloldást, erre szándékosan nem törekszik Hamvas, de különféle irányból megvilágítást kapnak.

A Karnevál egyszerre vet fel filozófiai problémákat, és reprezentál múltbéli történelmi eseményeket. A megtörtént események tanúsága alapján elég ha utalunk arra, hogy miként szerves része a világháború Bormester Mihály történetének, s milyen félreérthetetlen utalások találhatók a szövegben a két világháború közti, illetve a második világháború utáni Magyarországra. Hamvas ösztönösen „ráérez” arra a későbbi Ricoeur-i tételre, amely megfogalmazza, hogy a „múlt valósága” és a „fikció irrealitása” között tökéletes asszimetria áll fenn.⁸ Ezt az asszimetriát Hamvas nem is kísérli meg eltüntetni, nem rekonstruál, inkább analogizáló megközelítéseket alkalmaz, felvállalva a fiktív szereplők és a történetek általi reprezentáció lehetőségét. Hamvas a Karneválban szándékosan enged utat az olvasó alkotó kedvének, hiszen a mű egyáltalán nem didaktikus, Ingarden kifejezésével élve telis-tele van „*meghatározatlan helyekkel*”, azaz összeilleszti az össze nem illőt, frusztrálva ezzel bennünket.

Az össze nem illő összeillesztésére számos példát találunk a műben. Ezt teszi akkor is, amikor konkrét fizikai tereket tesz egymás mellé, amikor proust-i értelemben váltogatja a múlt és a jelen idősíkjaait, de akkor is, amikor váratlanul idegen kifejezéseket, versikéket, mondókákat iktat közbe, vagy saját maga által kreált szavakat használ. A kitalált szavak és kifejezések lehetnek igék, de főnevek és melléknevek is. Ilyenek például: mászolyog, kajd, kencse, epedékeny, gyanóca, hundrabancs, csernec, szamotor, iglinc stb. Vannak szándékosan áltudományos, latin vagy éppen görögös szókreációk is bőven. Például: „a difficilizmus csak a konszciens reperkusszióknál hatásos, egyébként a pszeudonihilizáció veszélye fennáll.”⁹

A váratlan helyzetek megteremtése, az erőltetett meghatározottság, illetve ennek ellenpontjaként az egyértelműség hiánya azonban többletet hordoz. Íróniája és humora által úgy von be bennünket a történetbe, hogy miközben úgy érezzük, rólunk szól az egész, egyúttal óhatatlanul felfed számunkra egy meg nem írt szintet is. Ricoeur-rel szólva: „ez az a szint, amelynek elképzelésére mintegy privilégiumként az olvasás törekszik. A szöveg tehát egyszer kevesebb, egyszer meg több az olvasáshoz képest. [...] az ismeretlen ismerőssé válik és az olvasó egyenrangúnak érezve magát a művel, hinni fog benne, mégpedig olymértékben, hogy bele is iktatódik.”¹⁰

Ez azonban Ricoeur szerint is úgy lehetséges, ha érvényesül a történet „szembesítő és összekötő” funkciója, amely a szöveg képzeletbeli világa, illetve az olvasó tényleges világa között létesül. Mivel az olvasó tényleges világa vagy amit annak szoktunk nevezni, inkább egy *valóság-kontinuum*, amelyet szüntelenül interpretálunk, az író megengedheti magának, hogy sajátos tagolást adjon a valóság-kontinuumnak, hogy különböző interpretációkat és struktúrálásokat, illetve fikciókat alkalmazzon. A Karnevál nyelve szabadon él ezzel a lehetőséggel, így az olvasó számára egy ismerős és egyben ismeretlen, ám mindenképpen izgalmas és tanulságos világ konstituálódik.

A Karnevál poétikus nyelve maga hozza létre saját kódrendszerét, mintegy kényszerítve az olvasót, hogy újra és újra módosítsa saját gondolati horizontját, sőt saját konstitutív világát.

A konstitutív értelemképzés folyamatában a Karnevál szövege gyakran provokál, irritál és nyugtalanít is bennünket, de ez az elidegenítés egyúttal megteremtí az újként való konstituálás lehetőségét is. Anderegg szerint az ilyen „*elidegenítő értelemképzés*” nyitja meg a transzcendálás megtapasztalásának lehetőségét.¹¹

Hamvas a Karneválban a világot az „*őrület kastélyának*” nevezi. De hogy miként lehet az „*őrület kastélyát*” a legmegfelelőbb formában megjeleníteni, azon igen sokat töprengett. Mint az eddigiekből is kiderült, kereste a megfelelő formát és az adekvát stílust. Ezt a töprengését több írása is őrzi, de az előtanulmányok közül kiemelkedik az 1948-ban írott *Regényelméleti fragmentum*¹². Ebben az írásban a regényforma történeti és elméleti kérdését taglalja, sorra veszi a regény nagy korszakait és a kiemelkedő regényírókat. Arra a következtetésre jut, hogy számára attól a pillanattól kezdve érdekes a regényforma, amikor megjelenik a személyesség, s ezzel együtt a konfesszionális tudat. Szerinte ettől kezdve „a regény az ember személyes sorsra való igényét mondja ki”.

A személyesség áttörését – mint sokan mások, például később Kundera¹³ – Cervantes Don Quijote-jének megjelenéséhez köti. „Mi európaiak csak egyet tudunk biztosan – írja Hamvas, hogy szabadok vagyunk, személyek. Ezért az, amit meg kell valósítanunk, az a tökéletes személy és a tökéletes szabadság.”¹⁴ Hamvas itt persze a klasszikus német filozófia, illetve a romantika abszolutumkeresésének előfeltétel-rendszerét fogadja el, hiszen ma joggal kérdezhetnénk tőle, miért kell az embernek törekednie a tökéletes személy realizálására? S egyáltalán, mit jelent az, hogy tökéletes személy? Azzal együtt azonban, hogy a személyesség az európai ember számára megjelent, egy skizoid kettősség tételeződött. Hamvas meg is fogalmazza ezt. „Dupla sorsunk lett egy „macbethi és egy hamleti, illetve egy Don Quijote-i és egy Sancho Panza-i”, azaz egy hivatalos/nyilvános és egy privát/”szélmalom-történetet”. Ezt a skizoid állapotot jeleníti meg Hamvas a Karnevál több fejezetében is, például Bormester Mihály kettős történetében. Ebben a kettős történetben Bormester Mihályból két külön karakter lesz, Mike és Michail, akik egyszerre indulnak el katonaként az északi és a déli frontra. Ez a dupla tudat – amelyen Hamvas szerint „az egész addigi államvezetés csődött mondott” – a szent és a bolond, az aszkéta és az arlequin regénybeli megjelenítése. Valójában mindez a 20. század emberének skizoid állapotát hivatott bemutatni. A kettős tudat másik gyakori példája a szövegben a zárójeles megjegyzések alkalmazása. A zárójelbe tett, ki nem mondott „hátsó gondolatok” zavarba ejtő őszinteséggel ellenpontoszák a kimondott szavak hamisságát, maszkírozottságát.

A személyesség ugyanakkor nem lehetséges konfesszió nélkül. Hamvas számára az egyetlen lehetséges forma mindahhoz, amit e személyesség jegyében el szeretne mondani, a regény. Ennek fényében tanulmányozza az európai regényt, s azt állapítja meg, hogy a személyesség megjelenése szempontjából *a regénynek három történeti szakasza van: az első a cervantes-i*, amely révén visszavonhatatlanul a személy üdvtörténete került a középpontba, *a második a sterne-i*, „az emberi sors feloldása a szubjektumban”, *a harmadik pedig a kierkegaard-i*.

Kierkegaard Hamvas szerint „*pszeudoregényeket*” írt. „Kierkegaard volt az – írja, aki a gondolkozást teljes egészében személyessé tette.”¹⁵ Ő mondta először, hogy a történet középpontja a személy, és a személy középpontja az üdvtudat.

Visszafelé ily módon nyer értelmet Hamvas számára Don Quijote és Hamlet, „így válik világossá Pascal, Sterne, Rousseau és Goethe.”¹⁶ Hamvas a Karnevál írásakor alapul vette a *Regényelméleti fragmentumban* megfogalmazott fenti gondolatokat. A Karnevál főszereplője Bormester Mihály úgy egzisztál a regény hét fejezetén keresztül, hogy a személyiség formálódása szempontjából felvetődő minden lényeges kérdés – legyen az filozófiai, etikai, szociológiai vagy politikai természetű – megfogalmazást nyer. Bormester Mihály mindvégig azon fáradozik, hogy „új létet alapítson”, hogy helyreállítsa az úgynevezett „*eredeti egységet*” vagy másképpen fogalmazva a „*normális emberi alapállást*”. Mindközben bonyolult élethelyzetek – háború, nősülés, álmos polgáriság – szülte tragikomikus történetek sokaságának lehetünk tanúi, amelyek gyakran az abszurdig fokozódnak. Hamvas „*tripla örületnek*”, illetve „*humorisztikai alapállásnak*” nevezi ezeket az élet szülte paradox helyzeteket.

A Karnevál megírása előtt nagy hatást gyakorolt rá Cervantes és Kierkegaard mellett Sterne és Joyce is. Sterne Tristram Shandy-jének melankóliával átszőtt kacagtató humora, a regényben alkalmazott úgynevezett „tudatfolyam technika”, a nyelv fogyatékosága okozta emberi problémák ábrázolása, a mérhető és a megélt idő közötti szakadék következményei mind-mind hatással voltak Hamvasra, s így a Karneválra is.

Joyce Ulysses-e még tovább fokozta ezt a hatást. A *Regényelméleti fragmentumban* Sterne mellett nem véletlenül méltatja Joyce jelentőségét is. Hamvas felismeri, hogy Joyce Ulysses-e minden korábbi regényírás tagadásaként kijelöli a műfaj új határait is. A modern világ értékválságának olyan krónikáját látja a műben, amely fittyet hányva a szerkezeti kötetmekre, szürreális tudati állapotokat és hangulatot képes nyelvi formában közvetíteni. Hamvast megihlette Joyce írói szabadsága, kihívó normasértése. A Karneválban számos jelét láthatjuk mindennek. Hamvas szabadon társítja hőseinek képzeiteit, elmélkedéseket iktat közbe. A Karnevál dinamikája sok tekintetben hasonlatos az Ulysses Valpurgis-éjszakájának pokoli kavargásához. A monomániák felvonultatásával Joyce-hoz hasonlóan ő is sorra veszi az emberi létezés majd’ minden eseményét és formáját: születés, halál, szerelem, barátság, közöny, hit, unalom, kétely, vágy, bűn, ostobaság, felszínesség, tudálékosság, fontoskodás, érdektelenség, önzés stb. Mindezt Hamvas is a hagyományos nyelvi formák felrobbantásával írja le.

A regényre gyakorolt hatások vizsgálatát azonban nem zárhatjuk le ennyiben. A Karnevál időértelmezését vizsgálva tapasztaljuk, hogy itt Sterne és Joyce mellett Nietzsche, Bergson, Proust és Faulkner egyaránt hatottak Hamvasra. Hamvas egyfelől Faulknerhez hasonlóan gyakran bontja föl a kronológiát, s ezáltal nézőpontok bonyolult rendszerét hozza létre, másfelől Prousthoz hasonlóan változtatja a múlt és a jelen idősíkjait. Nietzsche visszatérés-gondolata, a „gondolatok gondolata” pedig oly mértékben hatott Hamvas Karneváljára, hogy az a re-

gényben szublimálva mindvégig jelen van, szinte a regény egészét áthatja. Mindez azonban már egy másik dolgozat témája.

Jegyzetek

1. Földényi F. László: Hamvas Béláról. In.: Földényi F. László: A túlsó parton. Jelenkor, Pécs, 1990. 148.
2. Kemény Katalin: Hamvas Béláról. In.: In memoriam Hamvas Béla. Hamvas Intézet, Bp. 2002. 105.
3. V.ö.: Hamvas Béla : A tükör. In.: Hamvas Béla 33 esszéje Bölcsész index Bp., 1987. 159–161.
4. Hamvas Béla: Karnevál I. Medio. Szentendre, 1997. 88.
5. I. m.: 410.
6. I. m.: 414.
7. I. m.: 10.
8. P. Ricoeur: A szöveg világa és az olvasó világa. In.: Narratívák 2. Történet és fikció Bp., 1998. 9.
9. Hamvas Béla: Karnevál I. 39.
10. I. m.: 26.
11. V.ö.: J. Andereg : Fikcionalitás és esztétikum. In.: Narratívák 2. Történet és fikció 47–53.
12. Hamvas Béla: Regényelméleti fragmentum. In.: Hamvas Béla : Arkhai. Medio. Szentendre, 1994.
13. Kundera így ír erről: „Ugyanis az én számomra nemcsak Descartes a modern idők megalapítója, hanem Cervantes is. (...) Cervantessel egy nagy európai művészeti ág kezdődik, mely nem egyéb, mint ennek az elfelejtett létnek a vizsgálata.” M. Kundera: A regény művészete. Európa, Bp., 2000.
14. Hamvas Béla: Regényelméleti fragmentum. 298.
15. I. m.: 305.
16. I. m.: 306.

„A vers születése” – reflexiók Weöres Sándor meditációjához

Weöres Sándor életművének egyik, kevésbé figyelemre méltatott darabja a doktori disszertációként megírt „*A vers születése*” című tanulmány. Szokatlan, bár nem egyedi eset, hogy egy költő, alkotóművész vall a mű létrejöttének folyamatáról, illetve annak szellemi-lelki alapjairól. Emellett nem szokványos maga a „műfaji” megjelölés sem, hiszen az értekezés a költő önmeghatározása szerint „meditáció és vallomás”. A tudományos prózánál szokatlan elnevezés ihletője minden bizonnyal *Hamvas Béla*, aki a harmincas évek közepén és a negyvenes években meghatározó hatással volt a fiatal költő szellemi horizontjára, s a műalkotásokat is „meditációs objektumnak” tekintette. A vallomás kifejezés pedig nyilván az értekezés személyes jellegére utal, hiszen Weöres néhány verse létrejöttének a konkrét folyamatát is bemutatja az élmény anyag felbukkanásától a kialakuláson át a kidolgozásig, illetve a végső formába öntésig.

Az előadás azt a problémát járja körbe, hogy vajon egy költő hogyan látja saját alkotóművészetének működését, heideggeri kifejezéssel élve a műalkotás eredetét. Weöres Sándor termékeny gondolatait elsősorban a modern hermeneutikai művészetfelfogás néhány aspektusával vetem egybe.

Elöljáróban a zseni kanti meghatározásának két mozzanatát idézem fel: „A zseni: *tehetség* olyasvalaminek létrehozására, amihez nem adható meghatározott szabály...”; „A zseni maga nem tudja leírni vagy tudományosan bemutatni, hogy miképpen hozta létre alkotását, hanem mint *természet* adja a szabályt.; s ezért az, aki az alkotást zsenijének köszönheti, saját maga nem tudja, hogy hogyan támadnak benne az ahhoz szükséges eszmék...”.¹ Az ismert szöveghelyet azért elevenítettem fel, mert Weöres egyfelől a költő zseni egyik nagyszerű megtestesítője, akinél a leghétköznapibb élmény is eredeti módon transzponálódik költeménnyé, másfelől mégis képes saját alkotóművészetét – még ha nem is valamilyen szigorúan értelmezett művészettudományi módszerrel – analizálni, bizonyos fokig arra kívülről rátekinteni. Abban azért egyet érthetünk Kanttal, hogy az a művészi alkotás természetével éppen ellentétes dolog lenne, ha az alkotóművész megpróbálna olyan előírásokat, módszereket megfogalmazni, „amelyek képessé tehetnének másokat az övével azonos alkotások létrehozására”.² Természetesen Weöres célja sem ez, hanem az alkotói folyamat egyfajta fenomenológiai leírása, amely a saját mértékére „szállítja le” az „öszönös”, „vad” zseniről a romantika óta élő meglehetősen túlnövesztett elképzeléseket.

Weöres költői pályájának indulása a nyugatosokhoz (elsősorban Babitshoz és Kosztolányihoz) kapcsolódik, ugyanakkor már a fiatal alkotónál megfigyelhető az egyoldalúan én-központú lírától való eltávolodás, a saját személyiség előtérbe

állításának feladása. A tanulmányíró Weöres önmaga alkotómunkáját is tárgyilagosan elemző, egyúttal finoman árnyaló stílusa és szemléletmódja tehát nem áll olyan éles ellentétben a költő Weöresével, mint azt első rátekintésre gondolhatnánk.

Mielőtt közvetlenül rátérnék Weöres írásának néhány fontosabb aspektusára, érdemes egy pillantást vetnünk a fiatal költő szemléletmódjának szellemi hátterére.³ A magyar költői hagyományoktól jórészt eltérő világlátásának gyökerei különböző színvonalú bölcséleti és filozófiatörténeti munkákból származnak, s ezek szerzői közül az ókori kultúrákkal foglalkozó *Várkonyi Nándort*, a filozófiatörténet-sz-professzor *Halasy-Nagy Józsefet*, akinek a biztatására született egyébként a doktori disszertáció, *Fülep Lajost*, és nem utolsósorban *Hamvas Bélát* kell kiemelni. Emellett *Lao Ce* írásai révén a kínai taoizmus, valamint más keleti filozófiák is mély hatást gyakoroltak Weöres világfelfogására. Az említett szerzők által közvetített gondolkodóktól és gondolkodásmódokból főként a következők épültek be költői életművébe. Egyrészt a korai görög filozófiában és a keleti bölcsületben egyaránt megjelenő Minden-Egy, lét és nemlét egységét hirdető szemléletet emelhetjük ki. Ezzel függ össze az a több versében is megnyilatkozó felfogás, amely a világot ellentétpárokban, egyúttal állandó változások, körforgások sorozatában ábrázolja. Nem véletlenül idézi meg egy-egy rövid versben Lao-ce és Herakleitos alakját. A taoizmus hatása egyébként „*A teljesség felé*” prózaverseiben is közvetlenül kitapintható (pl. a „*Tíz erkély*”-ben: „A teljes boldogság: öröm-nélküli./A teljes zengés: hang-nélküli.”). Az öntökéletesítés igénye, a teljességre törekvés megfogalmazása nyilvánvalóan sokat köszönhet Hamvas Bélának (pl. az *Anthologia humana* kötetnek), mint ahogy az egyoldalúan technicizált természettudományos szemlélet, a valóság absztrakt-fogalmi megragadására való törekvés elutasításának gesztusa is ebből a forrásból eredhet. Valószínűleg Hamvas Béla közvetítésével jutott el hozzá *Heidegger és Jaspers* filozófiájának jelentősége is. A Weöres munkásságában megnyilvánuló filozófiai-bölcséleti „hatástörténetet” úgy lehetne összegezni, hogy a különböző bölcsletekből azokat a sajátosságokat veszi át, amelyek az egyetemesre, az időtlenre, a személy felettire, valamint a szemlélődésre irányítják a figyelmet. Természetesen nem egész filozófiai rendszerek, tanítások átvételéről van szó nála, hanem bizonyos filozófiai gondolatok átszűrődéséről, pontosabban az absztrakt fogalmi szint helyett a költői kifejezésmódnak megfelelő szemléletképzeleti általános megjelenéséről költészetében. Ugyanakkor azt még föltétlen érdemes hangsúlyozni, hogy Weöres művészi vilásképe bizonyos értelemben egymástól különböző filozófiák sajátos „szintéziséből” alakult ki, s ebből következően természetesen sokszínű és többretegű.

„A művész a mű eredete. És a mű a művész eredete”⁴ – írja Heidegger „*A műalkotás eredete*”-ben mű és alkotó kölcsönös egymást meghatározásáról. Ezzel együtt ő a műalkotás ontológiáját nyújtja tanulmányában. „Mondják, minden művész-tevékenység *teremtés*; és hallottam azt is, hogy *anyaság*”⁵ – indítja Weöres a vers születéséről szóló munkáját. A kétféle megközelítés különbsége ké-

zenfekvő, hiszen itt a létrehozás folyamatáról, illetve a művészi tevékenységről magáról van szó.

Az alkotó tevékenység két jellemző vonását tehát a költő a teremtés és a születés egymásnak részben ellentmondó, vagy inkább egymást kiegészítő aktusával szemlélteti. A művész teremtő, de nem a semmiből hoz létre valamit, ezért hasonlít az anyához, aki a benne kialakulót hozza világra: „A művész, ki az alakatlant formássá építi tudatos akarattal, szinte »teremtő«; ha akaratlanul, álmában is alkot, mint néha Schumann, olyankor szinte »szülő«; a két fogalmat elfogadjuk a műalkotás két pólusának.”⁶ A művészi alkotó tevékenység „szabad alkotás”, vagy másképpen a képzelőerő szabad játéka. Ugyanakkor nem mindent fogadunk el művészeknek, a művészet a szép területére korlátozódik, ennyiben nem „szabad”. A művészi szép meghatározásában azután Weöres – bizonyos fokig a kanti hagyományhoz kapcsolódva – a műalkotás kiváltotta hatás, az esztétikai gyönyörködtetésből indul ki, a remekműnek nem lehet sem tartalmi, sem formai szempontból megadni a szignifikáns jellemzőit: „A közös jegyet abban leljük, hogy minden művészi remek a művészetre fogékony egyénben sajátos és rendkívüli rezonanciát fakaszt, melynek jellege és erősségi foka sokféle lehet, de faja alapjában véve mindig ugyanegy. Ezt a rezonanciát nevezzük esztétikai gyönyörködtetésnek, az előidéző művet szépnek, a mű készítőjét művésznek.”⁷

Weöres a művészi alkotást olyannyira szabad alkotásnak tekinti, hogy felfogása szerint nincs olyan emberi megnyilvánulás, amely ne jelentkezhetnék művészetként: „...a művész-teljesítmény lehet pusztán csak művészi és semmi más; és amellet, hogy művészi, lehet egyúttal tudomány, bölcsélet, vallás, erkölcsan, politika, praktikum, szórakoztatás, akármi.”⁸ Az is szembeötlő nála, hogy a művészettel kapcsolatos formai, „mesterségbeli” szabályoknak igazán csekély jelentőséget tulajdonít. Metsző iróniával utasítja el azokat a tárgyi elvárásokat is, amelyek a közkeletű vélekedések szerint a művész intencióival és személyiségével függenek össze, rámutatva, hogy ezek többnyire egymással ellentétes követelmények: pl. tanítson erkölcsöt; álljon az erkölcsök felett; legyen álmodozó; legyen józan. A művészetben ugyanakkor éppen az a termékeny ellentmondás jut érvényre, hogy nincsenek feltétlen érvényű törvényei, esetenként bármilyen szabály érvényes lehet rá. Ebben az értelemben a művek nem keletkezhetnek kötöttség nélkül. A művészet meghatározása végső soron nagyon is egyszerű megfogalmazáshoz fut ki Weöresnél: „szépséggé-rögzített emberi megnyilvánulás.”⁹ A művészet ugyan lehetőségeit tekintve korlátlan, a művész mégis gátak között alkot. Korlátait elsősorban az egyéni alkat határolja be, a forma önmagában nem gátló kötöttség. A prózáírás és a verselés összehasonlítása kapcsán például éppen azt hangsúlyozza, hogy a forma „munkatársa” a költőnek: „A versforma egyrészt megkötöttséget jelent, másrészt azonban oldottságot is, a feltétlen konkrétság alól való szabadulást. A forma elzáró-korlát és támasztókarfa – és aki megszokta a verselést, már csak a kötöttség támaszték-mivoltát érzi.”¹⁰

Figyelemre méltóak azok a gondolatok, amelyeket az ún. „költő-alkattal” kapcsolatban fogalmaz meg Weöres. Itt a „mesterségbeli érzék” mellett a képzelőerőt emeli ki, amely abban nyilvánul meg, hogy a költő érzelmei, gondolatai,

benyomásai „milyen motívumokban egyesülnek a nyelv lehetőségeivel és a versformával”¹¹. Egyébként tipikus költő-alkat nincs, a költői tehetség a legkülönbözőbb személyes alkattal párosulhat. Ennek a megállapítása még nem igazán eredeti gondolat, azt viszont csak ritkán hangsúlyozzák, hogy meglehetősen köznap gondolatvilágú poéták is jelentős műveket hozhatnak létre, amennyiben „az átlagos életfelfogás hiánytalan értékű versekben tükröződik; az ilyen alkotóknak köszönhetjük, hogy a költészetben az átlagember-típusok világát nemcsak a kiemelkedő szellemiségűek megfigyelésén át kapjuk, hanem közvetlenül is, elsőkézből.”¹²

A gyakran emlegetett „költői lelkület” kifejezést Weöres a változó kordivatok által jellemzett, felületes általánosításnak tartja, tulajdonképpen üres fogalomnak, amelynek alig van köze a művészi értékhez: „Csak a változó kordivatok léptetnek elő némely emberi jellemvonásokat és meghatározott érdeklődési köröket a költői lélek kritériumává: kedvenc poéták mutatós tulajdonságait; nem kincseiket, hanem gesztusaikat; nem a művészi érték, hanem az egyéni szokás körébe tartozó dolgokat.”¹³ Hogy mennyire elutasította már a harmincas években induló költő a közéleti küldetését hangoztató költői magatartást, azt versei mellett ebben a tanulmányában egyértelműen megfogalmazza: „Nálunk most a költő-zsenit alig képzelhetik másként, mint indulatosan ágáló és küldetését hangoztató politikust. Csakhogy a zsenialitás mindig szellemi függetlenség, nem pedig rituális pózokhoz alkalmazkodás.”¹⁴

Tanulságos, amit a költői hajlam jelentkezéséről és kialakulásáról ír a gyermekekkel kapcsolatban. A gyermeki lélek korlátlan szabadságának hangsúlyozása mellett azt emeli ki, hogy a gyermeki költészetben nem a gyakran emlegetett utánzási hajlam a döntő, hanem a spontán reagálások a világra, az átélt érzelmek közvetlen megszólaltatása. Az utánzásból fakadó versek inkább a sémákhoz való alkalmazkodást mutatják. Ezzel szemben azok az érdekesek, amelyekben „a bontakozó lélek teljes eredetiséggel nyilatkozik”¹⁵. Weöres „prehisztorikus költészetnek” nevezi ezeket a kis alkotásokat, amelyeket a népköltészethez hasonlóan gyűjteni és kiadni kellene, esztétikai, lélektani és pedagógiai szempontból értékes lenne. A gyermeki líra mellett Weöres azt is árnyaltan mutatja be, hogy a kamaszköltőknél miként jelennek meg az egyéni különbségek, például az ösztönös és tudatos típusoknál.

A művészi eredetiség kitüntetett szerepét ugyan Weöres sem vitatja, de a költővé válás folyamatában az irodalmi élmények fontosságát is megemlíti: „Valamelyes mértékig a költő mindig a műélvezőből fakad.”¹⁶

A tanulmány egyik legizgalmasabb fejezete az ihlet kérdéskörével foglalkozik. Érdekessége éppen abban rejlik, hogy Weöres kerüli az extrém, túlzó megállapításokat, inkább józan realistiként veszi sorra az ihlet jellemzőit. Elsősorban a műalkotás létrehozására alkalmas kedélyállapotnak nevezi, ami „nem emberfeletti megszállottság”, hanem emberi lelki jelenség: „... a költeményeknek igen csekély hányada keletkezik eksztázisban és nem okvetlenül a legjobbakk, sőt akárhányszor a legrosszabbak.”¹⁷ Az önmaga alkotó folyamatait is elemezni képes költő szemléletes önértelmezései is azt a megállapítását támasztják alá, hogy

az alkotás feltétele az önmagunkba merültség, „alkatunk önkénytelen vagy szándékos összpontosulása, ajzottsága, mely lehetővé teszi, hogy verselő- és fogalmazó-készségünk működése ne csak gépies legyen: ez az ihlet; föltétlen jellemzője csak ennyi.”¹⁸ Az eksztatikus állapotig felkorbácsolt ihlet sokkal inkább dilettáns művek jellemzője, mint a valódi remekműveké. A műalkotásnak mint – *Gadamer* egyik plasztikus kifejezésével élve – „képződménynek” a kiformalódását költői szemléletességgel tárja elénk Weöres az ihlettel összefüggésben: „Többnyire úgy ülök le verset írni, hogy már tisztán áll előttem a tárgy, forma, szerkezetváz, és a tudatomban leíratlanul készen vannak a vezérmotívumokat jelentő verssorok; és a megírás már nem egyéb, mint a megfogalmazatlanul létezőnek kiformalása. Számptalan ilyen kifejtetlen tömböt cipelek az agyamban; megérzem az időt, mikor a leendő mű már annyira készen áll bennem, hogy kialakítását elkezdhetem; ilyenkor az írás pusztán értelmi összpontosulással, elhatározottan kezdődik, de a kompozíció és a mondatok hajladozása határozatlan melódiát párolog, és belőle szelíden kibontakozik az ihlet.; nem vad révület, csak csöndes átszellemültség.”¹⁹

Az *élmény* fogalma a 19–20. századi pszichologizáló esztétikáknak, valamint *Dilthey* hermeneutikájának is fontos mozzanata. *Dilthey* azt hangsúlyozza, hogy költői életművek megértésének és elemzésének kulcsa a költői élményvilág lehető legteljesebb rekonstrukciója. Az élmény fogalma nála bizonyos fokig ismeretelméleti megközelítésben tűnik fel. A 19. század végén és a századfordulón ugyanakkor az élményfogalom belső életvonalkozásai kerülnek előtérbe (például *Bergson* vagy *Georg Simmel* filozófiájában). Náluk már arról van szó, hogy az élmény egysége közvetlen vonatkozásban áll az élet egészével. Minden élményben van valami a *kalandból*, amely eltéríti ideiglenesen az embert életének mindennapi megszokottságaitól: „Minden élmény kiemelkedik az élet folytonosságából, s ugyanakkor saját életünk egészére vonatkozik.”²⁰

Milyen következménye van az élményfogalom ilyen széleskörű értelmének a művészetre nézve? Az esztétikai élmény az élmény lényegét fejezi ki, hiszen az esztétikai élménnyé vált műalkotás is kiragadja a befogadót a megszokott életfolyamatából, ezzel egy időben visszavonakoztatja létének értelmére. Az értelmezésnek ebben a sajátos fénykörében a műalkotás „az élet szimbolikus reprezentációjának a beteljesülésévé válik, mely felé minden élmény úgyszólván útban van”²¹ Így azután az *élményművészet* magával a művészettel azonosítják.

Ennek a művészetelméleti felfogásnak az elterjedése minden bizonynal szorosán összefügg a századforduló jelentős művészeti tendenciáival. Itt nem csupán a századelő expresszionizmusának felfokozott élmény-kultuszára gondolok, hanem például *Joyce* *Ulysses*-ére, ahol a szimultán szerkesztésből következően a legkülönbözőbb tér- és idősíkokban megtörtént események a főhős tudatában életének sajátos élményfolyamává állnak össze. Ehhez a világhoz képest távoli példa *Csehov*. Drámáiban igen szembeötlő, hogy a szereplők lázasan igyekeznek lényegében szürke, kicsinyes helyzetek közepette zajló életükben minél több szituációban valódi „élményt” átélni. Tragikusnak éppen azért érzik életüket, mert nem sikerül változtatni életükön a sorstól „kicsikart” élmények révén sem.

Gadamer az *élmény* fogalomtörténetét is a szó etimológiáján keresztül világítja meg. Arra hívja fel a figyelmet, hogy az *Erlebnis* szó csak a múlt század hetvenes éveiben vált elterjedtté a német írásbeliségben, és az *erleben* szóból származik, amely egyrészt a közvetlen megélés mozzanatát tartalmazza, másrészt pedig a közvetlenül megélt maradandó tartalmát. Nem véletlen, hogy először az életrajzi irodalomban honosodott meg az *élmény* kifejezés.

Emellett Gadamer arra is rámutat, hogy az *élmény* kifejezés metafizikai hátterét az *élet* fogalma jelenti például Hegelnél vagy Schleiermachernél. Hegelig nyúlik vissza annak a szemléletnek a gyökere, amely az *élmény* fogalmát a totalitással, az univerzum végtelenségével hozza összefüggésbe. Ez egyúttal tiltakozást is jelentett az elgépiesedett modern civilizációval szemben.

Weöres *élmény-felfogása* alkotói helyzetéből következően döntően művészetpszichológiai megközelítésű. A fejezetet indító mondata akár a jungi „kollektív tudat” képzetét is felidézheti: „Lelkünk alapja velünk-született ősellománya – de minden ismeretünk jövevény rajta, *élményként* tapadt rája. *Élményként* kaptuk a fogalmainkat, szavainkat, írásjegyeinket: a költemény minden porcikája *élmény-származék*; és sosem egyetlen *élmény* áll a vers mögött, hanem milliónyinak kibogozhatatlan szövedéke.”²² Az *élmény* tehát valamiféle megélt fogalmi valósággént jelenik meg. Néhány saját konkrét példa mellett – milyen *élményi* háttére volt néhány versének? – az irodalmi hatások, illetve *élmények* szerepéről fogalmaz meg provokatív gondolatot. Persze ma már, az intertextualitás korában, nem tűnik radikális álláspontnak, hogy bizonyos irodalmi mintákhoz való kapcsolódás nem áll ellentétben az eredetiséggel. Weöres tanulmányának megírása idején azonban ez még nem volt olyan magától értetődő – legalábbis a magyar irodalmi közvéleményben: „Ma a kritika elvárja a költőtől, hogy óvja az eredetiséget, mint egy nagynéni a bálozó bakfist – ezzel szemben úgy áll a dolog, hogy eredetiségünk vagy van, vagy nincsen; és ha nincs, akkor hiábavaló minden felügyelet, ha pedig van, minden hatás csak építi és ékesíti. Mert az eredetiséget nem mesterségesen alakított stílus sajátosságok és jellegzetes pózok teszik, mint ahogy ma képzelik; hanem a lélekben levő többlet, mely szándékosan meg nem szerezhető, és őrzésre nem szorul.”²³

Weöres aprólékos műgonddal mutatja be a vers létrehozási folyamatát a kialakulástól a kidolgozás lezárásáig, néhány költeményének elemzésével. Azt az organikus építkezést szemlélteti itt, amely a vers első csírájától a befejeződésig, az „esztétikai képződmény” létrejöttéig tart: „A versköltés folyamata három tagra bontható, közülük kettő túlnyomóan önkéntelen alakulás, és csak a harmadik a meggondolt alakítás: 1. a versbe kíváncszó elemek felszínre kerülnek, 2. az alakító-beidegzettség úgy nyújtja a tudat elé az anyagot, hogy az a versformába és a tartalmi összefüggésbe idomulhasson, 3. a tudat válogatja, egybeilleszti és megformálja a rendelkezésre álló elemeket.”²⁴

Weöres arra is saját alkotói tapasztalatán keresztül világít rá, hogy a vers születésekor kétféle alkotási mód munkálhat a költőben, a tudatos és a tudattalan, s többnyire a kettő keveredik egymással, a két szélsőségből többnyire fércmunkák születnek: „Általában a költemény keletkezésénél a tudatalattiságnak és tudatos-

ságnak egyaránt szerep jut, csak a szerepük aránya más-más, egyénenként, de még inkább esetenként. Az ösztön uralma alatt keletkező versek általában élénkek, frisslendületűek; az értelem munkájával készítették rendezettebbek, architektonikusak.”²⁵

Előadásom befejezésében arra a lehetséges kérdésre kísérlem meg a választ, hogy egyáltalán miért lehet fontos az olvasó-értelmező számára az alkotó folyamat megismerése. Azzal a *Gadamer* által is képviselt állásponttal valószínűleg egyet érthetünk, hogy az alkotói élmény rekonstruálása még nem vezet el a mű hitelesebb értelmezéséhez, hiszen a mű több, mint valamiféle alkotói szándék kifejezése. A művek megőrző megértése és értelmezése természetesen nem tökérske az alkotói folyamatnak, de a műalkotás hermeneutikai identitásának egyfajta szemléltetésének is tekinthetjük a vers születési folyamatának weöresi analízisét.

Gadamer egyébként „*eminens szövegnek*” tekinti a költeményt, amely „egy önmagában megszilárdított, autonóm képződmény, mely azt akarja, hogy újra és újra elolvassák, ha már értik, akkor is.”²⁶ Az *eminens szöveg*re, a versre tehát kitüntetetten érvényes, hogy megértés nélkül nincs jelen. A műalkotás megértése viszont az alkotáshoz hasonlóan „felépítő munka”. A művészet a számunkra otthonos tradíció formájában éppúgy, mint napjaink tradíciónélküliségében „mindig azt igényli tőlünk, hogy mi magunk végezzük el a felépítés munkáját”.²⁷ Ezzel a felépítő munkával függ össze az „*esztétikai képződmény*” elnevezés is: „A »képződmény« nem meghatározott jelentésében az rejlik, hogy nem az előre megtervezett kész-mivolta (*Fertigsein*) alapján értünk meg valamit – az mintegy belülről kiindulva maga formálta meg magát és talán további alakulásban van.”²⁸

A versnek mint „*esztétikai képződménynek*” az értelmét és jelentőségét jobban megérthetjük Weöres józanul önelemző és meditáló írása révén. Bizonyos értelemben ő maga szólít fel arra, hogy ne a vers születésének titkát próbáljuk megfejtetni, hanem a mű organikus világához próbáljunk közelebb jutni az értelmező megértés révén.

Jegyzetek

1. I. Kant: Az ítéőerő kritikája. Ford. Papp Zoltán. Ictus. 1996–97. 234.
2. Uo.
3. Weöres költészetének szellemi háttéréről lásd Tamás Attila: Weörs Sándor. Akadémiai, Bp. 63–113.
4. Heidegger: A műalkotás eredete. Ford. Bacsó Béla. Európa, Bp. 33.
5. Weöres Sándor: A vers születése. In: Egybegyűjtött írások. I. Magvető, Bp. 1981. 221.
6. Uo.
7. I. m. 222.
8. Uo.
9. I. m. 223.
10. I. m. 226.
11. I. m. 227.
12. I. m. 228.

13. Uo.
14. Uo.
15. I. m. 231.
16. I. m. 232.
17. I. m. 235.
18. I. m. 235–236.
19. I. m. 239.
20. H.–G. Gadamer: Igazság és módszer. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984. 69.
21. Uo.
22. Weöres: i. m. 240.
23. I. m. 242–243.
24. I. m. 244.
25. I. m. 253.
26. H.–G. Gadamer: Az „eminens” szöveg és igazsága. Ford. Tallár Ferenc. In: A szép aktualitása. Vál. Bacsó Béla. T-Twins, Bp. 1994. 193.
27. H.–G. Gadamer: A szép aktualitása. Ford. Bonyhai Gábor. I. m. 60.
28. H.–G. Gadamer: Szöveg és interpretáció. Ford. Hévizi Ottó. In: Szöveg és interpretáció. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, Bp. 1991. 38.

A hermeneutika lehetőségei az irodalomszociológiában – a regény, a mese és a Nobel-díj¹

„Ahhoz, hogy egy emberi alkotás remekbe sikerüljön, s időtlen ragyogással kápráztassa és gyönyörködtesse az embereket, a tehetség, a téma, a kivitel tökéletessége mellett kell valami más is. A remekműben van valami tündéri elem is, mely csodálatos fényével átsugárzik az egészen, oly gyöngéden és megejtően, mint ahogyan az északi fény világít az éjszakában, valószerűtlenül, s mégis fényszerűen... Az igazi remekmű néha nem is olyan tökéletes. Csak sugárzik, a „csak álom” is benne van, a csillagok fénye, a tündéri. S a feladatnak ez a része, amikor a művész már nem tud művén segíteni; az utolsó ecsetvonást, a tündérit Isten végzi el.”²

A fenti Márai-idézet lírai prooemium olyan kérdéskörökhöz, melyekre a válaszok nem adhatók meg egyértelműen. Mitől válik a mű remekművé? Az isteni „ecsetvonástól”, a korban uralkodó kánon teljesítésétől, az idő dönti el, a jövő interpretálói vagy mindezek együtt?

Ha a mindenkori társadalomban betöltött szerepét vizsgáljuk, az ott és akkori irodalom szerkezetét kell felvázoljuk, amelynek mindenkor megvannak a stabil koordinációs pontjai. Jelen dolgozatban néhány olyan lényegesnek tűnő szegmenst vázolok, amelyek az ezredforduló Európájában dilemmák sorozatát indítják el az irodalmi alkotás és az írói elismertség vonatkozásában, feltételezve, hogy az irodalmi alkotásoknak nevezhető művek egyben remekművek is, és a Nobel-díjasok remekműveket hoznak létre.

A dialogikus hermeneutika kulcsproblémáinak irodalomszociológiai vonatkozásai olyan értelemben és oly módon gondolhatók át, hogy a fogalmi háló elemeit egyes részterületekre vonatkoztatjuk, segítségükkel talán sikerül közelebb jutni a mélyebb rétegekhez, s ahhoz, hogy saját életvilágunkban elhelyezzük az irodalmi élmény jelentőségét.

Így mindenképpen a következők a relevánsak témánk tekintetében: az élmény, szimbólum, megértés, mint alkotó viszonyulás, hagyomány, temporális interpretáció, horizontösszeolvadás és a nyelv.

¹ A tanulmány a 046757 sz. OTKA kutatás keretén belül készült.

² Márai Sándor: A remekműről és a tündériről, Füveskönyv, 126. bejegyzés

A következő egységekben gondolom át a problémát, amely csupán rövid vázlatra egy készülő terjedelmesebb tanulmánynak.

Mindenek előtt látnunk kell, hogy mit is jelent a műalkotás, a remekmű létmódja, és az esztétikai élmény. Ehhez elsősorban Gadamer és Kunderát hívom segítségül, aki mint sikeres regényíró megpróbálta elméletileg is megközelíteni a problémát.

Kitekintek egy sajátos műfajra, a mesére is, azért, hogy érzékeltessem, hogy a szimbólumok világából építkező epikai műfaj mennyiben és hogyan működik a fenti vonatkozásban. Milyen „előélmények” keletkeznek bennünk, amikor gyermekkorban találkozunk a mesékkal, mint a remekművek egy sajátos formájával?

Végül az irodalmi Nobel-díjjal kapcsolatban jelzek néhány kérdést.

1. *Gadamer* felfogásában az *élmény* elkülönül az életfolyamat más részeitől, így: „ami élménynek számít, az nem pusztán futó, tovaáramló valami a tudatélet folyamában, – egységként intencionáljuk (ist gemeint), s ezáltal új módon válik eggyé...az emlékezésben konstituálódik. Mindent, amit megélünk, magunk élünk meg, s jelentéséhez az is hozzátartozik, hogy ennek a Magunknak az egységéhez tartozik, s így felcserélhetetlen és pótolhatatlan vonatkozásban áll e konkrét, egyszeri élet egészével.”³ Az élmény létmódja tulajdonképpen abban áll, hogy sohasem tudunk teljességében feldolgozni. Ezzel együtt jár az élmény belső „életvonatkozásának” problémája. A művészi élményt Gadamer nemcsak egyfajta élményként kezeli, hanem úgy véli, hogy az élmény lényegét reprezentálja, ami „a ... megelőlt a műalkotás erejével egy csapásra kiragadja életének összefüggéséből, ugyanakkor mégis visszavonakoztassa létének egészére.”⁴ Így a műalkotás tulajdonképpen az élet szimbolikus reprezentációjának beteljesülésévé válik.

Az esztétikum időbeli, tehát az *irodalmi mű* is, s mint ilyennek léte mindig jelen-való lét. S az irodalom azért van határhelyzetben a többi művészeti ághoz képest, mert független minden kontingenciától, és nem alkalomhoz csatlakoztatható. Adott egy könyv és valaki, aki olvassa. Ilyeténképpen, mondja Gadamer „...minden megértő olvasás már eleve egyfajta reprodukció és interpretáció”. ...az irodalom a szellemi megőrzés és hagyományozás funkciója, ezért minden jelenbe beviszi rejtett történetét.”⁵ Az irodalom nem azonos az irodalmi műalkotással ez Gadamer számára is világos, de az irodalmi műalkotás az, amely a művészi élmény azon különös esetét jelenti, amelyhez, mint említettem nem kell különös alkalom, különös tér és idő, elég a csak nyelvi megértés és a vele együttjáró emocionalitás, amelyet a mű kivált akkor, ha remekmű, vagy ha közelít hozzá. Ha a „horizontösszeolvadás” létrejön, nem csupán intellektuális, hanem „emocionális” megértésről is szó van.

³ H. G. Gadamer *Igazság és módszer* Gondolat Kiadó, Budapest, 1984:67.

⁴ Uo. 69.

⁵ Uo. 123–124.

Mindezek után konkrét műfajokba bepillantva nézzük meg a fentiek érvényességét. Két egymástól nem távol álló világ, a regény és a mese vonatkozásait jelezzük korunk egyik jellegzetes regényírójának, Kunderának és a meseirodalom egyik kiváló szakértőjének, Bettelheimnek a felfogása alapján.

Hogy milyen alapvető kapcsolódási pontok vannak az *elmélet és az elbeszélés* között, azt Rorty is jól látja, amikor azt mondja:” Korábban azt állítottam, hogy a Heidegger-féle teoretikusok az elbeszélést mindig csak szükségmegoldásként fogadták el, mintegy a látható részletek mögé tekintő mélyebb megértés előkészítéseként. Orwell, Dickens és a hozzájuk hasonló regényírók viszont arra hajlanak, hogy mindig az elméletet tartsák szükségmegoldásnak, ami legfeljebb egy bizonyos célra emlékeztet. Arra, hogy jobban sikerüljön elmondani a történetet. Úgy vélem, hogy a modern Nyugat társadalmi változásainak története azt mutatja: ez a második elképzelés az elbeszélés és az elmélet kapcsolatáról mindenképpen gyümölcsözőbb.... A fontos különbség a regényírók és a teoretikusok között épp az, hogy az előbbieknél finom érzékük van a részletekhez.”⁶ Rorty Dickenst teszi meg a Nyugat paradigmájának, Kundera Cervanteshez tér vissza.

Kundera számára az egyik legrégebbi irodalmi műnem, a regény azt jelenti, hogy minden időben az *En* titkát kutatja, de ez a keresés „...mindig paradox kielégítetlenséggel végződik”⁷ „A regény nem a valóságot vizsgálja, hanem a létet. A lét pedig nem az, ami megtörtént, a lét az emberi lehetőségek birodalma, mindaz, amivé az ember válhat. Így a regényírók amikor új és új emberi lehetőségeket tárnak fel, a lét térképét rajzolják meg.”⁸ Vagyis Kundera számára a lét-élmények azt is magukban foglalják, ami megtörténhetett volna, de csak elképzelttem, hogy megtörténhet. Mint mindenkor, most is a heideggeri létfogalom az alap számára: létezni annyi, mint „*a-világban-lenni, itt-lenni*, még ez akkor is így van, ha konkrét történelmi valóságot dolgoz fel, azokhoz a tényekhez, amelyek tények és nem a hősök győzelme által írt történelem, hű marad ugyan, de az író nem történész és nem próféta, hanem „lét kutatója”. Ez az írói alapállása Kunderának, s mikor olvassuk regényeit valóban a megélt és a megélhető élmények az „itt-lét” jelenvalóságának, a lét elviselhetetlen könnyűségének mozzanatai. Ezzel együtt nyelvi metaforái szervezik a regény adta lét-élményt, a ráismerést a saját itt-létemre. Amit a filozófia Heideggerig nem tett meg, az Cervantes-től megtette a regény: nem felejtette el a létet, felfedezte és feltárta a lét vonatkozásait: a kalandot (Cervantes), az ember és történelem viszonyát (Balzac), a mindennapokat (Flaubert), az irracionalitás hatását a döntéseinkre (Tolsztoj), az időt, a jelent (James Joyce), a múltat (Proust) és a mítoszokat. Kundera jól látja:” A regény állandó, hűséges kísérője az embernek a modern idők kezdete óta. A „megismerés szenvedélye”(amit Husserl az európai szellem leglényegesebb vonásának tekint) ekkor uralkodott el rajta, hogy megvizsgálja az ember konkrét

⁶ R. Rorty: Heidegger, Kundera, Dickens. Holmi 1993/2 249.

⁷ M. Kundera: A regény művészete Európa Kiadó, Budapest, 1992.39.

⁸ Uo. 60.

életét, és megóvjá „a lét feledése”-től, hogy az „életvilágra” állandó fényt vetítsen.”⁹ Minden regénynek fel kell tárnia valamit a még ismeretlen létszegletekből, egyébként, mivel erkölcsé a megismerés, erkölcstelen. Mivel szerinte is a regény Európa műve, jogos, hogy története Európa történetének része. Azonban napjainkban merül igazán a lét feledésbe, ahol a redukció örvényében az életvilág teljesen elszürkül, bezárul, nem tudunk hova menekülni, s nem találjuk önmagunkat, élményeink redukálódnak. Az identitás meghatározásban minden szereplőnek a jelkódja néhány kulcsszóból áll a kunderai regényvilágban, s ha fel akar idézni egy élményt az adott személlyel kapcsolatban, hívja a szavakat, az egzisztenciális kódokat. Igenám, de minden szónak más az értelme”...a másik ember egzisztenciális kódjában.”¹⁰ Így a létbeli dilemma, a lét és a *Másik megértése* a regény alapidilemmája is lesz. Közös életvilágunkban *közös élményeink másképp értelmeződnek*. Ha már szótárat kell írni egy regényhez, mint ahogy Kundera teszi, nemcsak az autentikus fordítás miatt, akkor a világban való lét valóban elviselhetetlen lesz.

Kundera számára nem a jövő, hanem a hagyomány jelenti a Valamihez kapcsolódást, mert kötödni kell valamihez, különben felborul az életvilág: ”Régebben én is azt gondoltam, hogy műveink és cselekedeteink egyetlen illetékes bírója a jövő. Végül megértettem, hogy a jövővel való flörtölés minden komfortizmusok legrosszabbika, gyáva hízélgés az erősebbnek. Mert a jövő mindig erősebb a jelennél. Persze csakugyan ő fog megítélni bennünket. És minden bizonytalansággal illetéktelenül... De ha a jövő nem érték a szememben, kihez, mihez kapcsolódom? Istenhez?, a hazához?, a néphez?, az egyénhez? Válaszom éppolyan nevetséges, mint amilyen őszinte: senkihez és semmihez sem kapcsolódom, egyedül Cervantes alábecsült örökségéhez.”¹¹

2. Ha a *mesét* mint irodalmi műfajt úgy fogjuk fel, mint ami közös hagyomány és közös tudásanyag hordozója az emberiség emlékezetében, akkor a gadameri *szimbólum-felfogás* alapvető e vonatkozásban. A mesében a láthatatlan „láthatóvá” válik a nyelv, a szimbólumok segítségével. Bettelheim, amikor a mese-élmény hatásmechanizmusait vizsgálja, elsősorban a gyermeki lélekben betöltött szerepével foglalkozik. Ugyanakkor azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy mint „előélmények” a későbbi életkorokban is fontosak lehetnek a döntéshozatalokkor és az értékválasztásokkor. A mesék segítenek abban, hogy jobban értsük a lét nagy kérdéseit és mindazt, ami bensőnkben zajlik. A megélési és értelmezési szintek minden gyermek érzelmeháztartásában egy-egy probléma kapcsán többnyire ugyanazok. A népmesék és az ún. tündérmesék esetében a „horizont-összeolvadás” a kollektív tudattal történik meg, illetve azzal, amit a kollektív tudat közvetít, amelyből táplálkozik a gyermeki tudat is.

A tudattalan és a tudatos összefonódása a mese egyik központi eleme, és mindig a kérdés lényegével szembesülünk a temporális interpretációban, azzal,

⁹ Uo. 15–16.

¹⁰ Uo. 45.

¹¹ Uo. 33.

amely megfogalmazódik élményeim közepette, előtte vagy utána. A kérdés a tudatos vagy tudattalan élményeim lényegére vonatkozik.

A mese leegyszerűsíti a szituációt, és típusokba foglalja össze az életbeli és a pszichikai problémákat. De a mese, mondja Bettelheim „...nem azért gyönyörködteti és varázsolja el az embert, mert pszichológiai igazságokat fogalmaz meg, (bár hatásához ez is hozzájárul), hanem azért, mert irodalmi értékei vannak, műalkotás. Pszichológiai hatását is csak azért tudja kifejezni, mert elsősorban műalkotás.”¹² Bettelheim mindezeket elsősorban az ún. „tündérmesékre” vonatkoztatja, amelyeknek a keleti és az európai hagyományban számtalan variációjuk volt, de többnyire néhány szerző feldolgozásában ismerjük (pl. Grimm testvérek).

A mese az erkölcsi értékek vonatkozásában, az erkölcsös viselkedés kialakításában tehát úgy segít, hogy tipikus szituációkat állít elénk, ami érthető és értelmezhető a gyermek számára. A szocializáció során a számtalan megoldhatatlannak tűnő élethelyzetekben és érzelmi dilemmák hálójában segít a mese eligazodni. Így a halál, a szorongás, a jó-rossz kérdéseinek megválaszolásában, az ödipális konfliktusok megoldásában, a gyermeki függőség szálainak eltépésében, a csalódások, a testvérféltékenység legyőzésében, egy önértékelő mechanizmus és az identitás kialakításában. A mesealakok nem ambivalensek, hanem vagy jók vagy rosszak. Az egyik nővér kedves, szorgalmas, a másik gonosz és lusta, az egyik szép, a többi csúnya, az egyik szülő csupa jóság, a másik, csupa gonosz-ság.

Hogy milyen alapvető szimbólumrendszerek vannak a tündérmesékben, azt jól reprezentálják a Piroska és a farkas c. mese rétegei is. Ezek vázlatosan a következők:

1. a megsemmisítés, a halál, a „fölfaladás” veszélye, mint alap lét-helyzet. Piroska nem érzi, mert harmonikus környezetben nőtt fel, de épp ebben van a veszély.
2. öröme és a valóságelv –valami mást szeretne tenni, mint amit kell. Piroska letér az útról a farkas csábítására virágot szedni; akkor ébred rá, hogy mi a dolga, amikor már nem bírja fogni a csokrot, az örömet ez akasztja meg.
3. az orális mohóság, mint emberi szenvedély: „... az érettebb gyermek kulturális oralitását (a nagymamának vitt finom kalács) állítja szembe az oralitás korábbi, kannibalisztikus formájával (a farkas lenyeli a nagymamát és a kislányt)”¹³
4. az ödipális érzelmek: az apa két formában van jelen, bár sehol nem említik: farkas és vadász cselekedeteiben és jellemében. Mindez jelenti egyrészt a félelmet a csábítástól, az ambivalens érzelmek jelentkezését serdülőkorban, másrészt az apa megmentő szerepét, aki a legjobb pillanatban

¹² B. Bettelheim: A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek. Corvina Kiadó, 1985. 17.

¹³ Uo. 186.

jön. Ezek a szituációk jelképesen sűrítik a kislány mindenkori vélt vagy valós élményeit, illetve a lehetőségét a megvalósulásnak.

5. ellentmondásos szimbólum a mesében a vörös szín, amely az erőszakos érzelmek, az erőszakos szexualitás szimbóluma, ugyanakkor a ka-képző a lány éretlenségét mutatja.
6. a személyiség fejlettebb fokára jut az újjászületéskor az egyén, s Piroska kikerülése a farkas hasából azt az élményvonulatot erősíti, „...amit csak a „kétszer születettek” tudhatnak, azok, akik nemcsak hogy győztesen kerültek ki egy egzisztenciális válsághelyzetből, de azt is felismerték, hogy saját természetük taszította őket ebbe a válságba”¹⁴
7. Azt is megérti végül a gyermek, hogy Piroska viszonya apjához és anyjához pozitív lesz, mert átélt egy olyan válsághelyzetet, amely után az életéről és a vágyakról, illetve annak következményeiről érettebb fejvel gondolkodik, s ennek fényében fog dönteni saját jövőbeli cselekedeteiről.

3. Az élményt adó remekmű szerzőjének státusa mindenkor kérdések sokaságát vetette fel. Bár a temporális interpretációban mindig magában a műben „álllok”, ezzel együtt az alkotó horizontjával találkozom. A 20. század egyik irodalmi „fokmérője”, a Nobel-díj kérdések halmazait veti fel. Például: hogyan járul hozzá a halhatatlansághoz, milyen kritériumoknak kell megfelelni, milyen értékadó szerepe és szocializáló hatása van? Avagy: mitől remekmű a Nobel-díjas irodalmi alkotás? Ezek csupán nyitó kérdések, amelyeknek továbbkérdezése és a válaszok rendszeres és részletes elemzése várat magára. Itt csupán néhány alapproblémára szeretnék rámutatni.

A hiány és a halhatatlanság lételméleti kérdéseiről évekkel ezelőtt épp itt szóltam, most csupán utalok néhány gondolatra. A halhatatlanságra nem törekszik az író, azt a jövő olvasói élményei hozzák létre. Ott és akkor, amikor szellemi és érzelmi „horizontom” összetalálkozik az íróéval. Mindennek szocializációs szerepe ott és abban van, amennyiben egyrészt az általános emberi értékeket mentik és adják át, másrészt a saját és adott esetben az adott kultúra értékeit a született remekművek.

Adott egy kánon, amelynek megfelelően lehetőség van a Nobel-díj elnyerésére. Az Alfred Nobel által hagyott végrendeletben az irodalmi díj kritériumaként a következőket határozzák meg: ...annak a személynek, aki az irodalom területéhez a legkiválóbb idealisztikus beállítottságú alkotással járult hozzá”¹⁵.

Az egyes nemzetek kompetens szakembereinek véleményét, akik az irodalom szerkezetében a különböző „csúcsszervezetek”, intézmények tagjai, kikérve döntenek el a prioritásokat. Az, hogy mi az irodalom fogalma, is felmerül, s nem definiálódik egyértelműen, mint ahogyan az is kérdés, hogy mennyiben érvényesült Nobel azon kívánsága, miszerint a díjak odaítélésénél ne számítson, ki milyen nemzetiségű.

¹⁴ Uo. 187.

¹⁵ Lásd erről részletesen: <http://caesar.elte.hu/kation/veggybank/tantov2000/nobel99/tortenet.htm>

Az, hogy milyen irodalomfogalommal dolgoznak, időnként megkérdőjelezhető, hiszen irodalmi Nobel díjat kapott pl. Bertrand Russell vagy Churchill, de nem kapott Brecht, Csehov, Huxley, Ibsen, Proust, Tolsztoj.

Mindezek mellett, illetve ezekkel együtt alapvető elemzendő problémának tűnik, hogy melyek azok a jellegzetes értékelési sávok, amelyek a Nobel-díj odaítélésekor kialakításra kerülnek. Szociológia szakos tanítványommal (Nagy Éva) elemeztük az indoklásokat, és a következőkben lehet összefoglalni az értékelés szempontrendszerét. Vagyis a Nobel által megfogalmazott kritériumok a következőkben/kezelésben konkretizálódtak, illetve bővültek ki több mint száz év alatt.

1. az írói hatás
2. művészi értékek
3. nemzeti hagyományok
4. univerzális emberi értékek
5. sajátos írói jelleg
6. újítás vagy a formában, stílusban vagy a tartalomban

Úgy tűnik, ha mindezen kritériumnak megfelel az írói alkotás, esély van a díjra. Itt nem áll módomban kitérni részletes bemutatására az egyes kritériumoknak, mint ahogy arról sem szólok, hogy milyen más, például politikai szempontok is döntően szerepet játszanak időnként.

Két vonatkozást emelnék ki, egyrészt a *hagyomány és az általános emberi értékek* összekapcsolódásának igényét, amely a *klasszikus*, illetve a *remekmű* kérdését is felveti, másrészt a „*sajátos írói*” jelleg, az írói személyiség szociológiai vonatkozású problémáit.

A hagyomány vonatkozik az író saját nemzeti gyökereinek felidézésére, amely a természeti és a kulturális hagyományok beépítésével saját irodalmi hagyományait is továbbviszi. Mindezekkel együtt a klasszikus irodalom hagyományainak is folytatója kell legyen a követelmények szerint.

Lényeges aspektus problémánk szempontjából az, hogy a klasszikus alkotásnak mindenképpen kettős viszonya van az időhöz: egyrészt visszanyúl a hagyományokhoz, s jelentését és hatását döntő módon befolyásolja a kulturális közeg, amelyben létrejött. Másrészt átível a jövőbe, amikor is a hordozott jelentések áthagyományozódnak és aktualizálódnak az olvasói élményben.

De a kérdés kérdés marad: az irodalmi Nobel-díj kuratóriuma válogat-e a klasszikusok között, vagy a díj emeli klasszikussá a művet, illetve az író? Mindenesetre a díj legitimálja a kánonnak megfelelő alkotásokat.

A másik vonatkozó kérdés az író személye. Miért nem elég nekünk a könyv? Miért kell ismernünk az író személyiségét, vagy másképp feltéve a kérdést: jobban megértem az alkotót, ha ismerem a biográfiáját? A Nobel-díj értékelési szempontjai között az írói attitűd jellemzése is szerepel, nem választva el a professzionális és a civil szférát. A művészi értékek, mint például a művészi tökély, életteli epika, gondolatgazdagság létrehozóját is minősítik, mint különös személyiséget, akit a szellemi érzékenység, az elbűvölő charme, mesteri, elmélyült

szellem, megértő humor, szenvedély, őszinteség stb. jellemez? Kíváncsiak vagyunk, hogy mitől vált ilyenné a jellemük? Ezzel teljesebb lesz a „temporális interpretáció”?

A másik oldalról a kérdés: megváltozik-e az író helyzete és személyisége a Nobel-díj után? Erre a választ Hargittai István akadémikus szavaiban megtaláljuk: „Ismerünk olyan tudósokat, akik minden év októberében fokozott izgalommal várják a kihirdetést. Ha nem kapják meg a díjat, másnap feketébe öltözve jelennek meg a munkahelyükön. A magyar–svéd Klein György nobelitisnek nevezte el ezt a fajta betegséget. Emellett még egy kórt definiált, a nobelomániát, amely azokat a svéd tudósokat jellemzi, akik abban a révületben élik le életüket, hogy kinek juttassanak egyszer Nobel-díjat... Leon Lederman fizikai Nobel-díjas mesélte, hogy még a következő évek szoknyahosszúságáról is meg szokták kérdezni az újságírók, mondván, neki mindent tudnia kell. Frederic Robbins gyermekorvost ... attól a naptól kezdve, hogy kihirdették a Nobel-díjat, egyetlen egyszer sem hívták konzultálni beteg gyerekekhez... a köznap halandó számára hirtelen elérhetetlennek tűnt.”¹⁶

Vajon mindez hogyan vonatkozik az író további életére és írásművészetére? Feltehetően ha nem is hasonló szituációkba kerül az író, de mindenképpen megváltozik társadalmi státusza. Annak elemzése, hogy hogyan, egy másik dolgozat feladata.

Újra Kundera, illetve Flaubert gondolataihoz térek vissza: „...regényíró az, mondja Flaubert, aki el akar tűnni műve mögött. Eltűnni egy mű mögött annyi, mint lemondani a közéleti emberszerepéről.” Ma a tömegmédia elviselhetetlen színpadán kell megjelenie, s ez ellentétben áll Flaubert szándékával: a művet tünteti el szerzője mögött.¹⁷

¹⁶ „And the Nobel goes to...”, Ferenczi Andrea beszélgetése Hargittai István akadémikussal, *Élet és irodalom*, 2001/49.

¹⁷ Kundera i. m. 193.

A zsenialitás természetrajza

Egy korábbi tanulmányunkban¹ Ortega *Elmélkedés a vadásatról* című, 1942-ben írott esszéjéről értekeztünk, amelyben magaslesből vettük szemügyre a vadászatot. Most ereszkedjünk lejjebb, és pillantsunk be a vadász és a vele szoros rokonságot mutató tudós tevékenységének sűrűjébe!

Bár a vadászat egészen más valami, mint a tudomány, néhány gondolkodó mégis genetikus kapcsolatot feltételez közöttük. Erre az egyébként közelebbről meg nem határozott hasonlóságra – ami első hallásra legalább annyira abszurdumnak is tűnhet, mint a biológiában egy pöttyös testű és csíkos farkú lény tétélezése –, a filozófiai hagyomány szerint elsőként Platón tapintott rá, s a 20. század elején Ortega tolla hegyén ismét összetalálkozott a modern világ „kiváltságosa”, a tudós (a mérnök) és az óvilág hőse, a vadász. „[...] A tudós – olvassuk Ortégánál –, miután tájékozódott a kozmikus őserdőben, nyílegyenesen tart a probléma felé, akárcsak egy vadász. Platón – akárcsak Szent Tamás – számára a tudós ember az, aki vadászni indul, a *thereutész*, *venator*. Ha van fegyvere és elszánt akarata, a zsákmány biztos; az új igazság bizonyosan a lábunk elé hull majd, akár egy röptében meglőtt madár. Egy-egy zseniális műalkotás titka azonban nem adja meg magát ilyen módon az intellektuális rohamnak. Azt mondják, ellenáll annak, aki erőszakkal ragadja meg, s csak annak adja meg magát, akit szeret. Megköveteli, éppúgy, mint a tudományos igazság, hogy kitartóan figyeljük, de nem tűri, hogy – vadászok módjára – egyenesen rárontsunk. Nem adja meg magát a fegyvernek, hanem – ha egyáltalán megadja magát – csakis a meditatív csodálatnak.”² Az a megállapítás, hogy a vadász és a kutató tudós *lényegi közelségének* felismerése már az antikvitás korában megjelenik, és hasonlóságuk tudata a középkor időszakában sem merül feledésbe, az ortegai életműben kétszer is elejtett, kidolgozatlanul hagyott gondolat. A filozófiatörténeti

¹ Kalmár Zoltán: Ortega versengéسلمélete. In: *Pro Philosophia Füzetek* 48 (2006), 31–38. A spanyol filozófus ebben az írásában vitatja azt a modern nyugati világban kialakult szemléletet, amely a vadászatra komolytalan időtöltésként tekint. Ortega ezt a tevékenységet az ember vonatkozásában *kikapcsolódásként*, a kultúrából való kilépésként értelmezi: „Mert ki-kapcsolódni (di-vertirse) annyi, mint ideiglenesen megszabadulni attól, amik lenni szoktunk, ilyenkor tényleges személyiségünket bizonyos ideig egy másik, önkényesnek tűnő figurára cseréljük fel, megkíséreljük, hogy egy pillanatra a mi világunkból átkerüljünk egy másikba, mely nem a miénk.” José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadásatról*. Budapest: Európa, 2000., 7.

² José Ortega y Gasset: *Elmélkedések a Don Quijotéről. Az olvasóhoz* (1914). In: José Ortega y Gasset: *Elmélkedések a Don Quijotéről. Korai esztétikai írások*. Budapest: Nagyvilág, 2002., 101.

kapcsolat felmutatásán túl a spanyol filozófus nem bocsátkozik részletes elemzésbe.

Ehhez a leleményhez azonban a földrajzi és intellektuális értelemben egyaránt kalandos életű Arthur Koestlernek is van mondanivalója, aki nemcsak a történelmi félmúlt krónikása, hanem a tudományos gondolkodás történetírója is. Neve sokak számára elsősorban a sztálinizmus, a totalitáriánus rendszerek kritikájával fonódott össze, hiszen ő a 20. század egyik legnagyobb hatású kultuskönyve, a *Sötétség délben* írója. Első alkotói periódusában főként (történelmi, politikai alaptónusú) regények láttak napvilágot, második korszakát inkább (pszichológiai, filozófiai) rendszerelméleti, tudománytörténeti tanulmányok jellemzik. Bár Koestler tudományfilozófiai trilógiájára a kortárs tudományfilozófusok (Thomas Kuhn, Polányi Mihály, Karl Popper, Paul Feyerabend) remekművei, a hallgatólagos tudásról (Polányi) vagy a történetileg változó tudományos tudásról (Kuhn) szóló szerteágazó diskurzusok árnyékot vetnek, e nagyesszéi ma is inspiratív erejű „összövegeknek” számítanak.

Koestlert a tudományos magyarázatok mibenléte, a tudományos félreértések logikája, a tudományos felfedezések mechanizmusa, a mítoszok és ellenmítoszok tudományt éltető dinamikája foglalkoztatja. A tudományos gondolkodás módszertanát és értékrendszerét kutatja, revízió alá veszi a tudományosságról alkotott fogalmainkat, újragondolja, hogy kik azok, akik a tudományos gondolkodást a tudományos dogmákkal, a földhözragadt katedrafilozófiákkal szemben új alapokra fektették. Foglalkoztatják a nagy léptékű, világszemléleti változások, az élet kozmikus távlatai, szívesen elidőzik olyan kényes kérdéseknél, hogy miközben az utóbbi két évszázadban a nyugati kultúrában a vallás és a tudomány már önálló utakat jár, hogyan működik a tudomány mégis hiedelemrendszerből kiszakadt hiedelemrendszerként; hogy miért vallanak bizonyos tudományos elméletek kudarcot; illetve hogy milyen szerepet játszanak a tudomány falába beágyazódott, gyakran idézett, de sohasem bizonyított állítások. Leplezetlen rajongással szemléli a különböző korokban fellépő zseniális elméket, de kritikusan fordul el a romantika korában megszületett zsenikultustól és attól a romantikus elképzeléstől, hogy a kivételes képességű ember mindig kivételeset alkot, minden egyes alkotásában a zsenialitás ölt testet.

A teremtés című, 1964-ben megjelent munkájában Koestler az emberi alkotóképesség lényegi mozzanatairól, belső dinamikájáról értekezik, a biológiai és lélektani indítékok feltérképezésével a kreativitás algoritmusainak újraértelmezését tűzi ki célul. A kreatív elmék csodabogarak, de ők is evilági társaink esendő emberi mivoltukban, a szellemi produktumok mögött mindig emberi sorsok bújnak meg. Koestler ezért nem foglalkozik a kreatív elme olyan idealizált aspektusaival, mint a közösség számára való hasznosság vagy az erényesség, nem érinti azt a bő egy évszázada létező vitát sem, hogy a tudós vagy a társadalom felelőssége, hogy mire használják a kreatív elme felfedezéseit. Koestler annak a kérdésnek ered a nyomába, hogy miben áll a kreativitás lényege, miből fakad az emberi alkotóerő, miként helyez eredeti megvilágításba egy problémát a kreatív személyiség. Kudarccal kecsegtető, nagyralátó szándék ez egy földi halandó

részéről, hiszen „nincs becsvágyóbb vállalkozás, mint a zsenialitás titkát fűrkészni. Mintha a Teremtés függőnye mögé próbálnánk bepillantani – illetéktelen, kíváncsi cselédként meglesve az Urat, amint éppen munkálkodik. Érthető e vágy – ám az eredmény a legtöbbször kínos fiaskó.”³

Mindannyiunkat lenyűgöz az emberi szellem végtelen szabadsága s annak tudata, hogy az emberi elme teljesítménye, lehetőségeit tekintve, kimeríthetetlen és felmérhetetlen. Az alkotás képessége a földi létezők közül csak az ember sajátja, miként annak belátása is, hogy előre nem tudhatja, hogy az általa létrehozottak hogyan fognak majd „viselkedni”. Az intenzív képzelőerővel megáldott kreatív elme mindig egy új univerzum modelljét építi fel önmaga számára, s álmaiban számos vonatkozásban jóval messzebbre lát, mint a legkorszerűbb optikai protézisek.

A kreativitás, bármilyen magasztosan hangozzék is, teremtés. Tudjuk, az emberi teremtés lényegileg különbözik az isteni aktustól, mégis, teremtő tevékenysége során valamiféle csoda részesévé válik az ember. A kreativitás – vagy ahogyan Koestler nevezi: a „teremtő eredetiség” – a természet különös adománya, amely flexibilis, kombinatív, *többsíkú* gondolkodást feltételez. Az alkotási folyamat olyan biszociációs mechanizmus, amikor elménk a rutinműveletek szövevényei közül *spontán* terelődik *váratlan* gondolati síkra, s nem megszokott képzettársításaink révén a megszokottól eltérő mintázatot, összefüggésrendszert pillant meg a világ dolgai között. A jelenség magyarázatára a biszociáció kifejezést bevezető Koestler hangsúlyozza, hogy ez „egy összetett, instabil állapot, melyben mind a gondolkodás, mind pedig az érzelmek egyensúlya bizonytalan”.⁴ Azt, hogy bizonyos jelenségek milyen hatást képesek gyakorolni egy-egy nyitott elmére, előzetesen elképzelni sem tudjuk. Koestler számára úgy tűnik, hogy az ihlet, az alkotó ötlet pillanatában spontán átsiklás következik be a különböző vonatkoztatási rendszerek között, s így fogan meg az új megértés. A világot újraalapozni, újraértelmezni képes gondolkodásmód, az isteni csodához oly közelálló, különös erővel telített emberi teremtés az önfeledtség, a civilizálatlannak tűnő látás képességét, a többiekkel *rokontalan* tekintetet feltételezi, amely révén a részletek másféle gazdagsága, a világ másfajta optikai elrendezettsége nyílik meg a szemlélő előtt. A kreatív elme hirtelen *meglátja* azt a pontot, ahol fel lehet törni a megszokott látásmódnak a dolgokra rákeményedett mázát, fel lehet bontani, majd pedig újra lehet szőni a világ szövetét. A félrepillantásnak, az eltévedt, megszökött tekintetnek köszönhetően ebben a szellemi állapotban a fegyelmezett gondolkodás által meg nem engedhető leválások és kapcsolódások következnek be, az egymástól egyébként merőben eltérő valóság-síkok, gondolati mezők egyszer csak átjárhatókká válnak, összeölelkeznek, egymásba olvadnak.

A kreatív elmében a gondolatoknak a megszokott kerékvágásban történő körbe-körbe járása helyett különböző vonatkoztatási rendszerek együttlátása, a

³ Báron György: A modell. In: *Élet és Irodalom* 2004. július 23., 27.

⁴ Arthur Koestler : *A teremtés*. Budapest: Európa, 1998., 23–24.

meglévő ismeretek új szempont szerint történő értelmes átrendeződése zajlik le. Koestler tehát azt állítja, hogy a tudományos és a művészi kreativitás nem más, mint ugyanarra a világra, ugyanarra az adathalmazra való másféle rálátás, az adathalmazban meglévő, összefüggéstelennek látszó elemek összefűzése, integrálása. A felfedezés alapja a szerteágazó figyelmesség, a korábban észrevétlen észrevevése, az egyébként jelen lévő jelen lévőként való meglátása. Így nyílik ki egy másik ablak, ugyanarra a világra. „A felfedezés – Koestler szavaival – olyan analógiák *megpillantása*, amelyeket korábban nem vett észre senki. [...] A felfedezés nemegyszer csak annyiból áll, hogy az ember észrevesz valamit, ami mindvégig ott állt megszokottságoktól elvakult szemei előtt. Mindez éppúgy áll a művész felfedezéseire is, amikor idegenszerű, éles és új értelmezésekre lehetőséget adó megvilágításba helyezi az unalomig ismert tárgyakat vagy eseményeket, akárha leválasztaná szemünkről a hályogot. Newton almája és Cézanne almái sokkal közelebb rokonok, mint amilyenek látszanak.”⁵ Akár művészetről, akár tudományról van szó, a szempontváltó gondolkodásra való képesség révén kibontakozó biszociatív mozzanat eredményezi a kreatív megoldásokat, a jelenségek váratlanul új tartalommal történő átmosódását, átítatódását. Koestler ezzel a belátásával a művész és a tudós elme alkotói lényegét, a művészet és a tudomány egyik alapvető mozgatórugóját ragadja meg.

Ortega, a gondolkodás mibenlétének elszánt kutatója szétválasztja a gondolkodás kétféle tartományát, felmutatja a lanyhult, sematikus jellegű gondolkodás és az élénk ész kettősségét. Az Ortega által *inerciális* vagy *rögzült* gondolkodásnak nevezett renyhe állapotban nincs lendület, a gondolkodás önmaga tehetetlensége révén nem képes termékeny alakban megformálódni, eleve adott pályán mozog, „az elme egy önmagában helyes megfigyelés vagy eszme hatására meghatározatlan és mechanikus módon ugyanabban az irányban gondolkodik tovább.” Ortega az aritmetika példáján mutatja be azt a szemléletmódot, amikor a rögzült gondolkodás légioi előzőnik és megbénítják a tudat különböző szintjeit, rétegeit. „Ha egyszer megtanultuk, hogy egy egységhez egy másikat hozzáadva egy számot alkotunk, akkor további egységek hozzáadásával egészen a végtelenségig alkothatunk új számokat. Ezt mechanikus módon tesszük, anélkül hogy bármiféle éleselmjűsége lenne szükség. Ezért nevezte Hegel a matematikát *entäussertes Denkennek*, vagyis külsődleges, elidegenedett gondolkodásnak, melyben a szellemnek saját gondolkodási műveleteiben nem szükséges jelen lennie. [...] Ez az »inert gondolkodás« szöges ellentétben áll az »éber gondolkodással«, s Hegel ezért jegyzi meg szellemesen, hogy amikor álmatlanságban szenvedünk, az a legjobb orvosság, ha elkezdünk számolni, amiből kiderül, hogy a számolás olyan tevékenység, ami nem éppen az elevenségről híres. [...] Az

⁵ Arthur Koestler: *A teremtés*. Budapest: Európa, 1998., 117., 122. (Kiemelés tőlem: K. Z.) Koestler később hivatkozik (302–303.) Sir Frederick Bartlett *Thinking: An Experimental and Social Study* című néhány évvel korábban megjelent (London: Allen & Unwin, 1958.) munkájára, ahol a szerző Koestlerhez hasonlóan értelmezi a kreativitás lényegét: „Az eredeti gondolkodás legfontosabb vonása, hogy felismeri az átfedéseket és megegyezéseket ott, ahol elődei nem láttak mást, csak különbséget és határvonalat.”

»éber gondolkodás« viszont mindig készen áll arra, hogy – az előtte levő valóságra figyelve – pályáját azonnal helyesbítse, s irányt változtasson.”⁶ Koestler sokkal tömörebben mutat rá erre a dualizmusra: „Lehet, hogy valaki »álmában is« képes felmondani a *Kubla kán* sorait, ez azonban nemhogy nem ugyanaz, mint megálmodni azokat, de éppen egy homlokegyenest ellentétes folyamat eredménye.”⁷ Az élénk ész, a gondolatok szarvasokra emlékeztető szökellése a vadászathoz hasonló ki-kapcsolódást feltételez, konkrétan az inerciális gondolkodásból való kikapcsolódást, a megszokott, a jól bejáratott gondolati sémák szorításából való kiköppenést. Csak így lehetséges kreatív eredetiség, a beláthatatlan erők felszabadítására képes termékeny elme csak így tudja a világ jelenségeit többértelműségükben felfogni, a megszilárdult értelmezési keretektől más értelmezési horizontra átmozgatni.

Ortega maga is tisztában van azzal, hogy „a ráció beleavatkozik mindenbe, amit csak az ember csinál: a kérdés az, hogy miképpen és mennyiben”⁸. A vadászati tevékenység magjában a józan, racionális megfontolások szerepe csekély. A ráció csak lappang vagy pislákol ebben a létérzésben. Az ész súlypontja kívül esik a vadászat lényegén, ami ősidők óta nem változott. A vadászatban – ha az ész éppen ezzel foglalkozik – „a legtöbb figyelmet az *előzetes* és a *járvékos* kérdésekre fordítja. Nagyon komolyan gondoskodik arról, hogy tudományos eszközökkel óvja a fajokat, szelektálja a fajkutyákat, jó vadásztörvényeket hoz, a vadaskerteket jól megszervezi, [...] fegyvereket készít [...]”⁹ A vadászat során azonban már annak legelső és legfontosabb fázisában, a *vad felkutatásában* nyilvánvalóvá válik, hogy az ember ezen a terepen nem tud mit kezdeni az eszével, a ráció egyszerűen alkalmatlan ilyen típusú feladat ellátására, ekkor az ösztönös, a spontán motívumok a meghatározók.

A tudományos felfedezéseknél az ész szerepe semmivel sem több vagy jellemzőbb, mint a vadászat vonatkozásában. A tudós esetében az ész, a következő értelem ugyanúgy nem alkalmas arra, hogy felfedezzen, miként a vadászatnál is inkább eltorlaszolja, mintsem kitágítja a világra nyíló kilátást. Az alapvető felismerések nem a rafinéria, a tervezés, az előrelátás révén születnek meg. A termékeny gondolkodás eredményei a különös érzékenységen, az erős intuíción alapulnak, a felfedezésnek megvannak a maga érzelmi-indulati mélyrétegei, ösztönös gyökerei: „Az intellektuális kíváncsiság, a megérteni vágyás éppoly *elemi készítés*, mint az éhség vagy a nemi vágy. [...] E készítés – a kutató tudós önfeladó elmélyedése a természet rejtélyeiben – mintegy elkülönült és önérdek nélkül való, de természetesen nem egyszer kapcsolódik hozzá becsvágy, versengés vagy hiúság is.”¹⁰ A tudományos elméletek megszületését, a jelentős tudományos fordulatok bekövetkezését vizsgáló Koestler számos gondolkodóval

⁶ José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Budapest: Európa, 2000., 46–47.

⁷ Arthur Koestler: *A teremtség*. Budapest: Európa, 1998., 268.

⁸ José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Budapest: Európa, 2000., 97–98.

⁹ José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Budapest: Európa, 2000., 106. (Kiemelés tőlem: K. Z.)

¹⁰ Arthur Koestler: *A teremtség*. Budapest: Európa, 1998., 98. (Kiemelés tőlem: K. Z.)

ellentétben a kreativitást nem külső okokból, hanem az adott személy saját természetéből vezette le. A teremtő emberi szellem fegyelmezhetetlen, a kreativitás alapvető sajátossága a formabontás, vagyis a kreativitás mindig a *túllépés*, az áthágás, a határsértés lehetőségével terhes. Az elfogadott kétségbevonásán, a megszokott áttörésén alapuló eredeti teljesítmény nincs tekintettel kora elvárásaira, divatjaira, normáira, kánonjaira. A kiemelkedő szellemi alkotások mindegyikét az észrevevések, a meglátások sajátos struktúrájából fakadnak, nem a háttérben meghúzódó civilizációs szövet lenyomatai. Tehát a vadászhoz hasonlóan a kreatív elme sem kultúrlény: a világ jelenségeit gyermeki gátlástalansággal, mesterkéletlenséggel, kamaszos szenvedéllyel kutatja, az örök gyerek tiltások és szorongások nélküli viselkedésmódja, a gyermeki nyitottság és érzékenység jellemzi, anélkül, hogy gyermekké válna. Koestler a kiemelkedő teljesítményt nyújtó tudósok sajátosságaként említi a dogmákkal szembeni szkepticizmus szálaival átszőtt őszinte naivitásukat, végletes hiszékenységüket.

A kreativitás különös adottságokat feltételez, számos tényező együttállásából valósul meg, s a rendkívüli teljesítmények geneziséét jelentős mértékben befolyásolják a tudományon kívüli tényezők. Gyakran éppen tudományos előzmények nélkül vagy azoktól eltekintve, azokról megfeledkezve születnek jelentős felfedezések. „Az eredetiség előfeltétele, hogy a megfelelő pillanatban képesek legyünk elfelejteni, amit tudunk. Ismét a tudattalan fontosságáról: ő az aneszteziológus, aki elaltatja a józan értelmet, s a képzetalkotás ártatlanságát egy futó pillanatra visszaadja. [...] Faraday számára kincs volt a matematikában való járatlanság, s a tudományokban való megdöbbenő tájékozatlanság Edisonnak is hasznára vált. [...] Amikor találmányai átformálták civilizációnk arculatát, »a tudományokban való járatlansága ellenállást és kritikát eredményezett, elsősorban a magasan képzett, de alkotó erővel és találmányosságával meg nem áldott tudósok és mérnökök köreiben.«”¹¹ Intellektusunk mechanizmusáról a közismert hegei toposz is azt tartja, hogy logikus gondolkodásunk pallérozása nincs összefüggésben az általunk áttanulmányozott logika-könyvek számával. Ugyanezt elmondhatjuk a nagy felfedezések vonatkozásában is: a kiváló elméket – a kultúrlények ellentétéként felmutatható „vadembereket” – rendszerint nem az aprólékos ismeretek precíz felhalmozása, a kitartó gyakorlás, a kulturális-tudományos környezet motivációja, az azon a szakterületen végzett tanulmányok, munkák, erőfeszítések, elkötelezettségek vezetnek el felismeréseikhez. A szorgalom, a kitartás és az eredményesség között nem mutatható ki összefüggés. Ha Darwint kora jeles természetbúváiraival összehasonlítjuk, ahogyan ezt biográfusai meg is tették, szembeötlő az a különbség, hogy „kollégái, a nagy rendszerezők jóval többet tudtak nála az egyes fajokról és változásokról, az összehasonlító anatómiáról és a morfológiáról, de azzal a megokolással, hogy az már nem a tudomány területe, tudatosan lemondtak az olyan, végső kérdésekről, mint a Teremtés hogyanja vagy valamely adott forma miértje. Darwin, akit nem korlátoztak ezek a meggondolások, mélyebben és több irányban kalandozhatta be a

¹¹ Arthur Koestler : *A teremtés*. Budapest: Európa, 1998., 241–242.

Természet misztériumait... Az egyszerű ember *éles szemével*, az ártatlanok és elfogulatlanok nyitott szellemével szemlélte érdeklődése tárgyát, s merészelte feltenni azokat a kérdéseket, amelyek álmukban sem jutottak volna eszükbe tanultabb és finnyásabb kollégáinak.”¹²

A tudományos gondolkodás eleven vérkeringését – csakúgy, mint a művészetét – az erős intuíció biztosítja, ami a figyelem különös *koncentráltságát* feltételezi. S ha már e vadásztevékenységek közös gyökerénél ráleltünk az *éleslátásra*, itt térjünk vissza ismét a vadászhoz! A vadásznak a természeti létmód ébren tartja az összes érzékszervét, de különösen a szemét élesíti meg. A vérbeli vadásznak a legendásan kiváló vadász hírében álló ragadozó madarakhoz kell hasonlítania, amelyek mindmáig ellenálltak a háziasító törekvéseknek (ezzel is növelték tekintélyüket az ember szemében), és különleges látásuknak köszönhetik példátlan vadásztehetségüket. „A sólyom szeme – jegyzi meg Ortega –, ami szinte teljes egészében csak pupilla: a legigazibb vadászszem, az éber szem.”¹³ Míg az ember retinális vonatkozásokban általában hol élesebben, hol tompábban közelít a világhoz, a vadással szemben támasztott elsőrendű követelmény a megfeszített figyelem, folytonos készenlét. A vadászat különös éberséget igényel, a figyelem folytonos aktivitását, a nézésnek egy különösen intenzív gyakorlatát követeli meg. Yebes gróf vadásztapasztalatainak legalapvetőbb tanúságát, mondhatni kvintesszenciáját maga Ortega is idézi tanulmányában Yebestől: „A vadász érzékei között van egy, melynek minden pillanatban fáradhatatlanul kell működnie. Ez az érzék pedig a látásérzék. Nézni, nézni és újra csak nézni: minden órában, minden irányban, minden körülmény között.”¹⁴ A gróf csodamondata kifejezi, hogy a vadász belső feszültséggel készül a beteljesülésre, szüksége van figyelme teljes intenzitására, csiszoltságára, hiszen „bármelyik pillanatban bármelyik bokorszerű alakzat átalakulhat látható vaddá”.¹⁵ A vadászat izgalmi élménye, dramaturgiai feszültsége ebben a nyugalminak tűnő állapotban rejlik, amikor a vadásznak hirtelen, egy szempillantás alatt kell a helyzetet felismernie és cselekednie.

A világot fürkésző vadászszem, tudósszem vagy művészszem figyelme tehát nem egyetlen helyre koncentráló, „egyszerű” figyelem. A vadászt – és hasonmáisait – vadászösztöne nem hagyja, hogy figyelme a sejtése, a várakozása egy pontra szögezzé, áldozatul adva érte a környezet minden más részét. A vadász nem tudhatja előre, honnan tűnik fel majd a zsákmány, ezért olyan kifinomult, „eleven” látással kell rendelkeznie, amely felveszi a versenyt a ragadozó vad látásával, s amelynek spektruma a legapróbb részletektől az egészig terjed.

¹² G. Himmelfarb *Darwin and the Darwinian Revolution* (New York: Anchor Books, 1959., 156.) című munkáját idézi Arthur Koestler: *A teremtettség*. Budapest: Európa, 1998., 168–169. (Kiemelés tőlem: K. Z.)

¹³ José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Budapest: Európa, 2000., 79. Ortega különbséget tesz a kultúrlények látásában is: a földműves számba vevő tekintete nem a környezetre, hanem a terményeire koncentrál, a turista pedig csak pásztázza, simogatja a tájat a tekintetével.

¹⁴ José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Budapest: Európa, 2000., 129.

¹⁵ José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Budapest: Európa, 2000., 71.

„Olyan »egyetemes« figyelem ez, amely nem irányul egyetlen pontra sem, hanem azon fáradozik, hogy mindenütt ott legyen.”¹⁶

A vadászattal rokon területeken az éleslátás a felszíni és a mélységi dimenziókkal egyaránt számoló, a különböző tudatossági szinteket, fokozatokat átfogó, mind a racionális, mind pedig a preracionális rétegeket felölelő figyelem. A különös erejű összeszedettség nyomán kipattanó felfedezések, alkotói ötletek ugyanis a megmagyarázható és a megmagyarázhatatlan határmezsgyéjén születnek, a racionális és a nem racionális egymásmellettiiségében élhető át az a pillanat, amikor a hernyó pillangóvá változik.

A csoda több övezetben zajlik, de az egyes övezetek bennünk különös egységként, egészként léteznek. E tág térre számot vetve azonban megállapíthatjuk, hogy a nem tudatos – ha tetszik, tudatalatti¹⁷ – folyamatok szerepe bizonyosan meghatározó az alkotó gondolkodásban, a tudományos és a művészi (poétikus) felismerések megszületésében. A lelki aktivitás, a tudatosság szintje alatti, a nehezen körülhatárolható mélységben lezajló, ösztönszerű folyamatok katalizátorként hatnak az alkotói tevékenység során. A modern német filozófia olyan két különböző nemzedékhez tartozó kiemelkedő gondolkodói, mint Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) és Immanuel Kant (1724–1804) a gondolkodás bonyolult mechanizmusát hasonlóképpen összegzik. Mindketten kitüntetett figyelmet fordítanak a szellemi tevékenység során a tudatosság mögött meghúzódó, ám azzal *szerves egységet* alkotó nem tudatos lelki folyamatokra, az odafigyelés nélküli, tudattalanul érvényesülő mozzanatokra: „Leibniz – matematikusként Newton riválisa, filozófusként pedig Descartes ellenfele – megkísérelte mennyiségileg meghatározni a tudatosság küszöbértékét. A következő eredményre jutott: »Tiszta és világos gondolataink a homályosak és körülírhatatlannak óceánjából kiemelkedő szigetek.« [...] Kant feltehetőleg minden nagy filozófusok legszárazabbika; ki hinné róla, hogy Freud egyik előfutára volt? »Érzékszervi észlelőképességeink és érzékelésünk, amelyek működése nem tudatos, de egyértelműen következtethetünk rá, hogy birtokunkban vannak – e homályos eszméink birodalma felmérhetetlen. Velük szemben a világos, tiszta és tudatos észleletek mezeje elenyészően kicsiny. Szellemünk hatalmas térképén csak néhány aprócska foltra esik fénysugár.«”¹⁸

A felfedezés bizonyos önkéntelenséget feltételez a kreatív elme oldaláról, spontán, ellenőrizhetetlen módon tör felszínre a tudatosság peremrétegeiből. A felfedezést elindító impulzusok szinte kizárólag a nem tudatos szféráink felől

¹⁶ José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Budapest: Európa, 2000., 131.

¹⁷ A fogalomhasználat eredetének felderítésekor Koestler L. L. Whyte *The Unconscious Before Freud* (New York: Anchor Books, 1962.) című könyvére hagyatkozok: „Whyte szerint E. Platner, német orvos-filozófus (akiről – bevallom – korábban még soha nem hallottam) használta elsőként az *Unbewusstsein* – tudattalan – kifejezést, s azt állította, hogy a gondolkodás a tudatos és tudattalan folyamatok közötti szüntelen oszcilláció. [...] A *tudat-előtti* állapot fogalmát I. H. Fichte (a filozófus Fichte pszichológus fia) vezette be.” In: Arthur Koestler: *A teremtés*. Budapest: Európa, 1998., 184., 186.

¹⁸ Arthur Koestler: *A teremtés*. Budapest: Európa, 1998., 183–184.

érkeznek, az első fázisában az ész „félreáll az útból”, és hagyja érvényesülni előhúrozott, ösztönös hajlandóságunkat. A ráismerés *extatikus* pillantása szorosabb kapcsolatban áll az elme spontán felcsillanásával, a meghatározhatatlan, ösztönös éleslátással, mint az intellektuális geometria szabályaival. Ebből a bizonyos *extatikus* pillantásból gördülnek majd ki azok a gondolatszemek, amelyek már logikai szála is felfűzhetőek lesznek. „Darwin *előbb* lett az evolúció gondolatának híve, s *ezután* indult el bizonyító erejű tényeket gyűjteni. Egy hónappal *A fajok eredete* megjelenése után – nyilvánvalóan megfélelvezve mindarról, amit az Előszóban írt – maga is beismerte ezt egy levélben, amelyben ékesszólóan állást foglalt annak a folyamatnak védelmében, hogy az ember kitálalt egy elméletet, majd megvizsgálja, hogy az a tények, a valóság mely kategóriáira adhat és ad magyarázatot.”¹⁹

A mellégondolás, az erős intuíció által kiépített integráló kapcsolat nem minden esetben bizonyul gyümölcsözőnek, termékenynek, áldásosnak. A felfedezések ugyanis cseppfolyós állapotban jönnek világra, a maguk megalapozatlanságában még csak a tudományosság határán állnak. Az újszülött gondolatok magukon viselik a kezdetek minden frissességét és naivitását. Az újszülötteket azonban nem hagyhatjuk magukra, gondozást, törődést igényelnek. Az intuíció által megfogant, gyámoltalan újszülöttek sorsában a spontán folyamatok után hirtelen megemelkedő tudatossági szint tekinthető vízvázasztónak. Az ész szigorú kaszárendjével ellenőrzi az újszülöttek életképességét, életrealitását (a megérzések helyességét), és csak a rostán fennmaradtakat neveli fel. A tudományos gondolattól a kiérlelt elmélethez már a tudatosság útja vezet: a kidolgozás, a bizonyítás, a magyarázás, a tisztázás hosszan elnyúló évei, évtizedei következnek. Hangsúlyoznunk kell, hogy az ész nem elvesz a kreativitásból, hanem hozzáad. Ő végzi a várakozások igazolását, az ihletett ötletek finom megmunkálását, az ingatag gondolatok összefogását, megpántolását, a belátás jelentésének és értelmének felhangosítását. Hasonló szerepet tölt be, mint a zenében a kotta vonalrendszere, ő felelős azért, hogy a hangjegyek egyben maradjanak.

¹⁹ Arthur Koestler: *A teremtés*. Budapest: Európa, 1998., 162.

A művészi megértés, képi reprezentációk, időbeliség

A művészet és megértés kölcsönkapcsolatai a történelem különféle stíluskorszakaiban sajátos példákat nyújtanak az egyes irodalmi és képzőművészeti alkotások értelmezéséhez. Bennük az elbeszélés reprezentációja jelenik meg legfőképpen. Jelen gondolatok arra tesznek kísérletet, hogy vázaltszerűen értelmezzék a művészet és a megértés összekapcsolódásainak és szétválásainak tematikus képvilágait. E szorosan összetartozó két diszciplína – akár nyelvi, akár képzőművészeti-tárgyi vonatkozásban – minden esetben a szemantikusan leírható képvilágokban jelenik meg. Így, ha az egyes történelmi korszakok műalkotásait értelmezzük, nem vonatkoztathatunk el a képekben megjelenő *időhorizonttudattól*, a *visszaemlékezés* és az *emlékvilág* összefüggéseitől, a *visszaemlékezés* és az *aktuális világ* kapcsolatától, valamint a *jelenfelidézés* és a *fantázia* kölcsönös áthatásaitól. E. H. Gombrich szerint e kérdéskör kiindulópontja a művészi forma gyökereinek feltérképezésével kezdődik. (1)

A probléma történeti gyökere akörül forog, hogy a művészet alapvetően alkotó vagy utánzásjellegű. Fontos-e a befogadó reprezentációja szempontjából az, hogy a képmásban konkrét élmény megörökítését akarja velünk láttatni az alkotó, avagy a reprezentáció valamely képmás helyettesítését szolgálja? Ezt Gombrich egy szakrális példával jellemzi: „Sok esetben ezek a képmások „reprezentálnak” a „helyettesítés” értelmében. A hatalmasok sírjába temetett agyagló vagy –szolga az élő helyettesítette. A bálvány Istent helyettesíti. Fel sem merülhet a kérdés, vajon reprezentálja-e annak a bizonyos istenségnek (vagy éppen-séggel a démonok azon osztályának) „külső formáját”. A bálvány arra szolgál, hogy helyettesítse az Istent az istentiszteleten és a szertartásokon – tehát ez egy ember-készítette Isten pontosan olyan értelemben, ahogyan a vesszőparipa ember-készítette ló; tovább kételkedni benne már a csalás árnyékát veti rá.” (2)

Gombrich rámutat arra is, hogy ezzel kapcsolatban felmerül egy félreértés, ugyanis amikor a külső világban nem találjuk meg a képmás ábrázolt vagy referált motívumát, akkor azt gondoljuk, hogy ez a kép a művész szubjektumának legbelső világából fakad. Pedig nem történik más, mint a képmás aktuális reprezentációját, mint eszmét, egy másik szintre emelve értelmezzük. Az alkotó által létrehozott kép bármely művészeti ábrázolásban a befogadó számára mindenképpen közöl valamilyen információt. Ezt azonban nem értékelhetjük úgy minden esetben, mintha – egyfajta előzetes valóságot – abszolút tényként kellene kezelnünk. Ebben az esetben a képmásban elkülöníthető a „helyettesítő” szerepe. Például egy botot nem minősíthetünk igazán lónak, még akkor sem, ha lábunk közé vesszük, és lovagolunk rajta. Mindössze egy helyzetre ráutaló vagy közös tényezőnek foghatjuk fel. Sőt bármely tárgyat lóként jeleníthetünk meg, amely

lovagolható. A bot és a ló között nincs semmilyen összekötő kapocs, mindössze a funkció formái használata. Ezzel kapcsolatban Gombrich azt ajánlja, hogy a szimbolizáció funkcióját szükséges kiszabadítanunk az elszigeteltségéből. Azaz lehetséges egy botnak lóságot kölcsönözni, ha erősítünk rá kötőféket, rajzolunk rá két szemet, és sörényként pedig megteszi néhány fücsomó is.

Ezáltal már az ősi művész a ráutaló mozdulaton kívül egyéb tartalmi jegyek használatával is megerősítette a lóság fogalmát, s a bot a ráutaló magatartás nélkül is közvetíti a lóság képmását. Ha mindez még összevegyül a primitív művész képzeletében szakrális ló-démonisággal is, akkor már akár totemként is értelmezhető az alkotás. Tehát ebben a folyamatban Gombrich szerint „... a helyettesítő megelőzheti a hasonmást, az alkotás pedig a kommunikációt. Nem tudjuk azonban, miként is lehetne ellenőrizni egy ilyen általános elméletet. Ha tudnánk, talán valóban vetődne fény néhány konkrét kérdésre. Még a nyelv eredete, a spekulatív történelem e vissza-visszatérő problémája is szemügyre vehető ebből a szemszögből. Mi volna, ha a vau-vau elmélet (amely a nyelv gyökereit az utánzásában keresi) és az ajjaj elmélet (amely az emotív interjekcióban véli azt megtalálni) mellé felsorakozna még egy harmadik teória is? Talán ham-ham elméletnek nevezhetnénk el, egy primitív vadászt feltételezve, aki álmatlanul hever az éhes téli éjszakában s az evés hangjait hallatja, de nem kommunikáció gyanánt, hanem az evés helyettesítőjeként; sőt talán egy egész rituális kórus próbálja kísérni, hogy együtt idézzék fel az ennivaló ábrándképét.” (3)

A „helyettesítés” képmás-reprezentáló funkciója a különféle művészetekben gyakorta a tökéletesség mércéjeként is szerepelt. Az idősebb Pliniustól kezdve sokan tartották a műalkotás legfontosabb funkciójának azt, ha tökéletesen ábrázolta tárgyát. Például, ha egy madarakat ábrázoló képhez odarepültek a madarak, így vált dicséretessé a művész alkotása.

Tehát a képmás reprezentációja sokféle vonatkozásban nyerhet értelmet onnantól kezdve, hogy a külső forma utánzása a cél, egészen addig, hogy egyéb – közvetlenül nem látható – gondolati és érzelmi tartalmakat is sugall. Ezzel kapcsolatban Gombrich fontos elhatárolást tesz: „Strukturált univerzumban élünk, amelynek fő erővonalait még mindig biológiai és pszichológiai szükségleteink alakítják s formálják, bármennyire is elfedik már őket a kulturális befolyások. Tudjuk, hogy világunkban vannak kitüntetett motívumok, amelyekre szinte túlságosan is könnyen válaszolunk.” (4) Ilyen motívum például az emberi arc, amelyet talán leggyakrabban látunk bele különféle mozgásokba, folyamatokba és tárgyakba.

Mindez legfőképpen a mimézis fogalmával jellemezhető, amely a képmásba való befogadói „belelátást” jelenti. Ebből fakad az a kérdés, hogy az alkotói szándék és a befogadói rátalálás közötti világot milyen struktúraként ragadhatjuk meg? Paul Ricoeur e folyamatot *közvetítésként* értelmezi. Ebben pedig elsőként az idő problémájának kézzelfoghatóságát emeli ki: „a történetmondás tevékenysége és az emberi tapasztalás időbelisége között olyan korreláció állt fönn, amely nem pusztán akcidentális, hanem transzkulturális szükségszerűség. Másként kifejezve: *hogy az idő oly mértékben lesz emberi idővé, amely mértékben*

narratív módon artikulált, és hogy az elbeszélés akkor éri el teljes jelentését, amikor az időbeli létezés közegévé (Condition) válik.” (5)

A befogadó számára a kialakult képmás megértésében igen fontos szerepe van az időhöz való viszonyok felfogásának, hiszen az alkotó-mű-befogadó folyamatban sokféle idő jelenik meg, és mintha a modernitás korában nem igazán tulajdonítanánk jelentőséget a tartalomértelmezés szempontjából az időhorizontok összefüggéseinek. Pedig az időkonjunktúrák feltérképezése igen jelentős segítséget nyújthat a befogadói folyamat realizálásához. (6) Ebben a vonatkozásban az emlékezet vizsgálatának középponti szerepe van, ugyanis bármely befogadó számára az adott műalkotás képmásának értelmezésében az egyetlen „kéznéllevőség” az emlékezet, amely egyszerre képez horizontot és vertikumot. Henri Rousso megfogalmazásában „Az emlékezet olyan jelenség, amely jelen időben ragozódik. Ez a „lenyomat” klasszikussá vált képe. Az emlékezet annyiban különbözik a múlttól „úgy, ahogyan az megtörtént”, mint amennyire a lépés is különbözik a talajon hagyott nyomától. Ebben az esetben azonban ez egy élő, aktív nyom, amelyet cselekvő alanyok hordoznak, értelemmel és beszédkészséggel bíró, tapasztalataik által meghatározott lények. Az emlékezet a múlt mentális megjelenítése, ám csupán részleges kapcsolatban áll vele. Úgy határozhatnánk meg, mint a múlt jelenlétét vagy jelenét: ez az újraépített vagy újraalkotott jelenlét az egyének pszichéjében szerveződik meg képek, szavak és érzékelések összebonyolódott kétéve körül, amely emlékeket, felejtéseket, tagadásokat, elfojtásokat és ezek esetleges visszatérését fogja össze egy csokorba.” (7)

Így a műalkotást szemlélő befogadó képmásában a különféle *időhorizontok* kölcsönös játéka mellett ugyanolyan fontosságú az *emlékhorizontok* összeshívottsága is. Ha feltesszük azt a kérdést, hogy egy festmény, egy szobor vagy egy irodalmi mű megértésében szükséges-e összekapcsolni az idő- és emlékhorizont-tudatokat, akkor nyilvánvalóan láthatjuk azt, hogy e fogalmak téves vagy véletlenszerű összekapcsolása igencsak hatással lehet az alkotás fontos vonatkozásainak megragadására. Ennek kapcsán pedig máris el kell választanunk a művészi-intellektuális igényű megértést a hétköznapi, pusztán a szépséget involváló igénytől. Tehát az időben kell látnunk az időket. Például a különféle időhorizontok hatalmi és szakrális vonatkozásait így példázza Jacques Le Goff a Szent Lajos királyról írott tanulmányában: „Szent Lajos Saint-Denis-ben megvalósított királyi temetkezési programja biztosítja a királyság és a Capeting dinasztia idő fölött gyakorolt kizárólagos hatalmát. (...) Egy időben egy helyre összegyűjtik valamennyi királyt és királynét, akik hat évszázad folyamán éltek valamikor, és akik legnagyobbbrészt nem is ismerték a többiekkel – most viszont együtt vannak, valamiféle örök jelenben.” (8)

Mindebben látható a nagy király szándéka arra vonatkozólag, hogy a linealításban megélt időt a hagyományok erejével tagolja, és megalapítsa a saját eszkatologikus idejét, amelyben az ősök egy helyre temetésével jelképesen belép a Teremtéstől az Utolsó Ítéletig tartó földi időből az Örökkévalóságba vetített isteni időbe. A középkori ábrázolások kedvelt témája az időkerék, amely két metszésponttal osztotta két periódusra az évet: Húsvétól Szent Márton ünnepéig

tartott a munkák és az egyéb aktív cselekvések ideje, majd Szent Mártontól Húsvétig a bűnbánat és a visszafogottság korszaka, amelyet a farsang önfeledtsége oldott fel. Ha bármely grafikán, könyvaton vagy festményen látjuk az időkerék ábrázolását, szükséges rögtön mögégondolnunk a keresztény liturgia világát, az élethez és a munkához való hagyományok rendszerét és még a be-beszüremkedő pogány természeti törvényeket is. Az időkerék ugyanis a középkori ember mentális és szakrális azonosságtudatát jelöli.

Ebben a korszakban szinte áll az idő, ugyanis a középpontba helyezett Isten az örökkévalóság időtlenségét sugározza. Az időt nem tartják számon, közvetlenül nem is számlálják, nem is mérik. Majd a reneszánsz kor beköszöntével, a kapitalista munkakultúra megszervezésének korában válik fontossá az időhöz való viszony számontartása, ugyanis ettől kezdve a tőkés versenyvilág legfontosabb keretévé válik az idő. Tehát a koraujkori műalkotások értelmezésében már az idő opcionális jelleget ölt, ugyanis a kereskedőknek szüksége van a munkájukhoz kötődő időpontok – a vásárok, a szerződések kifizetésének, valamint a szerződések határidejének – pontos tudására. Míg az antikvitás elsősorban az isteni idő jelmezében élt, és a vízórával, valamint a napórával láthatóvá tette az időt, a koraujkor már hallhatóvá is tette a harangszóval, illetve az ingaórával.

A XVIII. századtól az ipari kapitalizmus teremtette meg a gépek idejét, ahol az idő pénz és az idő elnyerhető. A gépkorszakot, a gyárakat, vasutakat ábrázoló alkotásokon már egy közvetlen és szorongató idő jelenik meg: az idő, mint szükségyszerűség már leolvasható. Jelenkorunk pedig, mint az internet és a kódok ideje, egyrészt belsővé vált, mert kifejlődött az időérzetünk, másrészt viszont az időben leljük föl az egyetemességet és az uniformizáltságot is. A planetáris egyidejűség veti fel korunk legaktuálisabb feladatát, hogy visszakerjünk, visszakerjünk, visszanyerjük az elvesztett saját időnket. A széttöredezett, pontszerű és disszeminatív időt ábrázolják a XX. századi modernizmusok alkotásai. Míg például a romantikus regény ideje az elbeszélés és a történés természetes keretének kontinuum, addig az impresszionista művek ábrázolják az árnyék, a látszat és a maszk-szerű időt. A posztmodernizmusok pedig széttörik a narratív időfogalmat, és a hangulatok és indulatok széttartó ideje hullámszik.

Bármelyik időt vesszük is alapul egy interpretációhoz, Ricoeur szerint, *az elgondolt idő csak elbeszélte idő lehet*. Az idő és az elbeszélés közötti közvetítés megragadása tehát a cél. Ezt Ricoeur a *hármass mimézis* elmélete alapján értelmezi. Ez három mozzanatot jelent, amely „... a mimézis közvetítő jellegéből nyeri intelligibilitását, vagyis abból, hogy elvezet a szöveg előttjétől a szöveg utánjához, konfiguratív erejénél fogva *utánná* alakítva át az *előttöt*. E tézist munkámnak abban a részében szembesítettem a szövegpszemiotika alapvető és jellemző tételével, amelyet a fiktív elbeszélésnek szentelek: azzal az állítással tudniillik, hogy a mimézis absztrakciójára olyan szövegtudomány építhető, amely figyelmen kívül hagyja a szöveg előttjét és utánját, s csak az irodalmi mű belső törvényeivel vet számot. A hermeneutika feladata ezzel szemben éppen az, hogy rekonstruálja azon műveletek együttesét, amelyek által egy mű kiválik az élet, a cselekvés és a szenvedés alkotta homályos háttérből, hogy szerzőjétől

eljusson olvasójához, aki befogadja azt, és így megváltoztatja cselekvésmódját.” (9)

Ebben a formában a mimetikus folyamatok felbontásának és közvetítő funkcióvá tételének legfontosabb eleme az elbeszélés perspektívába illesztése. Ennek gerince az *idő* és az *elbeszélés* közötti kapcsolathorizontok tapasztalati és hangulati elemeinek a megragadása a műalkotás és a befogadó között. Az idő kérdésének szerepe tehát az interpretációban meghatározó alap. Ricoeur ezt így fogalmazza meg programatikusan: „... a prefigurált idő hogyan lesz refigurált idővé a konfigurált idő közvetítésén át.” (10) Ricoeur elmélete részletesen kibontja az utánzásban benne foglalt háromféle idő elméletét és a közöttük lévő kapcsolatpreferenciákat. Ezt kiválóan vonatkoztathatjuk a műalkotások elbeszéléseinek jelentés-összefüggéseire. Ebben fontos támpont az, hogy bármely kor alkotója a szándéka szerinti elbeszélést szeretné láttatni a későbbi befogadókkal, akiknek viszont sokféle problémával kell szembenéznük. Az elbeszélt mű ugyanis egy kiemelt szelete kora valóságának, s így a kontextuális megértés a befogadó számára akkor igazán lehetséges, ha van ismerete, információja a mű megszületésének korszakáról és a szerzőről. További gond, ha a mű szimbolikát tartalmaz, hiszen ennek jelentése szintén csak korfüggő módon oldható fel. Ezen túl a használt nyelvi reprezentációk ismerete is feltétel, hiszen a nyelvek természetes mozgásában az egyes jelek, jelrendszerek jelentésbővüléssel, jelentésvesztéssel vagy akár teljesen új tartalommal is telítődhetnek.

Ugyanakkor arra is figyelemmel kell lennünk Ricoeur útmutatása alapján, hogy az időhorizontok egymáshoz való viszonyainak feltérképezéséhez, egységesítő szemléletéhez nem áll rendelkezésre az európai filozófiai tradícióban egy tiszta *időfenomenológia*. (11) Így az idők horizontján kívüli örökkévalóságot csak a műalkotások állíthatják szembe a múlandósággal, és ennek interpretációit, mint befogadók, a történeteken és az elbeszéléseken keresztül ragadhatjuk meg. Tehát az alkotó-mű-befogadó triád be van zárva az időbeliség hierarchikus rendjébe. Az idő határait ebben a vonatkozásban először Szent Ágoston jelölte ki a *hármás jelen* elméletének felállításával. Ez a szemlélet az idő extenzív összefüggéseit próbálja meg belsővé tenni, és az örökkévalóságot az abszolút jelenben egyidejűsíteni. A lélek filozófusa így az emberi szubjektumba vetíti az örökkévalóság metafizikáját: „Megkapaszkodom majd és gyökeret verek Benned, ősmintámban, igazságodban. (...) Te minden idők előtt minden idők örök Alkotója vagy, nincs teremtmény és nincsen Veled örök idő, ha mindjárt idők fölött álló volna is.” (12)

Ezzel szemben M. Heidegger az időbeliséget a Gond lételméletére alapozza. Így Ágostonhoz képest itt az időfogalom alapja a *halálhoz-való-lét*. Ez az elmélet az elbeszélés felelősségét ellenpontozza a halálban lezáruló, megélt idő vonatkozásában. Tehát nem az isteni örökkévalóság felé mutat a lét feloldódása, hanem a halállal határolt végesség döbbsen rá a sors kimenetelének felelősségére. Ebben a kettős kontextusban foghatjuk fel az időhierarchiák végső kereteit. Tehát a régi korok műalkotásainak reális értelmezése előfeltételezi a korfüggő hagyomány interpretációját is. Az egyes hagyományok megszakadnak, megvál-

tozott formában hagyományozódnak tovább, hosszabb szünetek után újraéledhetnek. Az alkotói attitűd szempontjából a hagyomány képviselője, egyéni újragondolása éppúgy teremthet maradandó alkotást, mint a hagyománytól való szakítás. Jean Clair szerint „A hagyomány mindeddig az egyetlen múlt tanításában gyökerező *doxa* folyamatosságát jelentette. A modernitás viszont heterodoxiak meghirdetőjének fogja tartani magát és a múltak pluralitása, azaz a hagyományok pluralitása alapján juttatja mindegyiket saját, egyedi legitimitásához. A hagyomány tagadása végül is az új, az egyedi és a meglepő keresésévé változott és arra vezetett, hogy maga is a hagyomány rangjára emelkedjen.” (13)

Tehát a hagyományok folyamatosságainak és változásainak hozzágondolása az adott korok műalkotásaihoz elengedhetetlen az alkotói attitűdök és indítékok megértésében. De mindezt az utókor befogadójának kétirányú nyitottsággal kell megtennie. Egyrészt figyelemmel kell lennie az emlékezet folyamatosságát szavatoló Mnemoszünére, másrészt el kell fogadnia, hogy az emlékezet terheit gyakorta megsemmisíti az időisten, Kronosz. (14) Ám igen csak bajba kerülhetünk jelen eszmefuttatás vége felé, hiszen korunkban, a sebesség világában eltűnik az idő, s vele együtt az emlékezet. Mindennek legbiztosabb jele a művészet végének hirdetése, ami a hagyománytörténettel való összes eddigi szakítások közül a legradikálisabb. A dekonstrukció mindent megtett azért, hogy ellehetetlenítse az időhorizont-tudat mindenkori aktualitását. Már Hegel bejelentette: „a művészet (...) számunkra a múlté”. (15) Mindebben fellelhetjük korunk kulturális beágyazottságának kettősségét is: egyrészt a tömegkultúra igen erősen kötődik szellemi vonatkozásokban is a fogyaszthatóság gyors és akadálymentes programjához. Az elitkultúra pedig szigetszerű elkülönülésével megkísérel belekapaszkodni az emlékezet és az időhorizont-tudatok fonalaiba. Talán reménykedhetünk abban, hogy ez a folyamat csak ideiglenes és időleges, és egyszer még kitörhetnek a művészetek a zárójelből. (16)

Addig is a létünket a sebesség faláig hajszóló Kronosz mellett hallgassunk Kairosz szavára is, aki hozzásegíthet bennünket a saját belső élményidő fenntartásához.

Jegyzetek

1. E. H. Gombrich: *Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei.* In: *A sokarcú kép.* (Szerk.: Horányi Özséb) JPTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, 1982. 15–25. o. (a továbbiakban: Gombrich).
2. In: Gombrich 17. o.
3. In: Gombrich 19. o.
4. In: Gombrich 20. o.
5. Paul Ricoeur: *A hármas mimézis.* In: *A hermeneutika elmélete.* (Szerk.: Fabiny Tibor) JATEPress, Szeged, 1998. 209. o. Fordította: Angyalosi Gergely (a továbbiakban: Ricoeur)
6. Az idő fontosságának kérdését történeti és művészeti értelemben az elmúlt harminc esztendőben elsősorban francia történészek, filozófusok és irodalomtudósok vették szemügyre (pl. F. Braudel, M. Foucault, P. Ricoeur, J. Le Goff, M. Bloch, H. Rousso, G. Noiriel, J. Leduc stb.). Ennek gyökerei Bergson időfilo-

zófiájában, illetve M. Proust nagy regényfolyamában találhatók. Bergson elmélete az ember által átélt időtartamra (*durée*) vonatkozik, míg Proust felfogásában az egyes pillanatok válnak hatalmas kiterjedésűvé. A német gondolkodók közül E. Husserl időszemlélete összekapcsolja az érzéki benyomást és a tudatos időt, azaz a jelenvaló tudat azonos a múlt retenciójával (megőrződés) és a jövő protenciójával (előrevetítés). M. Heidegger értelmezésében a világban-való-benne-lét az emberi sors kibontakozását és végességét is jelenti. Mindezen felül azt is tudatosítani szükséges, hogy az idő-kontinuum alapvetően háromféle terjedelemben szövíődik össze a létező világban: a kozmikus makroidő, az emberi szféra számára szinte megfoghatatlan, hiszen a biológiai érzékelésünktől abszolút messze áll a fényévekben és a hangsebességgel történő gondolkodás; a biológiai idő már az emberi létezés felfogható ideje, amely átláthatóvá teszi az egyes emberek élet-intervallumát, illetve a nemzedékek fogalmát. E kettő természetes idő, amely a világegyetem belső geneziséből fakad, s hogy e két időt értelmezni tudjuk, vált szükségessé a harmadik, mesterséges idő, a történelem kronologikus idejének létrehozása. Ez utóbbinak legfontosabb szerepe az, hogy a természeténél fogva bizonytalan és szeretlen emberi emlékezetet kézzelfogható viszonyrendszerhez juttassa.

7. Henri Rouso: *La hantise du passé*. Textuel, 1998. 16–17. o., Fordította: Novák Veronika.
8. Jacques Le Goff: *Saint Louis*. Gallimard, Paris, 1996. 289. o., Fordította: Novák Veronika.
9. In: Ricoeur 210. o.
10. In: Ricoeur 211. o.
11. „Azt kell tehát kimutatnunk, hogy a tiszta időfenomenológia lehetetlen. Tiszta fenomenológián az időstruktúra *intuitív* felfogását értem; amely nem csak hogy elválasztható azoktól az *érvelési* eljárásoktól, amelyekkel a fenomenológia megoldani igyekszik a korábbi tradícióból átvett aporiákat, hanem felfedezéseikért mégcsak fizetnie sem kell új, még nehezebben megoldható aporiákkal. Tézisem az, hogy az idő fenomenológiájának autentikus rész megoldásai nem vonhatók ki véglegesen abból az aporetikus összefüggésrendből, amely olyannyira jellemzi az idő ágostoni elméletét. Újra meg kell hát vizsgálnunk az ágostoni aporiákat, és bizonyítanunk kell példaszerűségüket. *A belső időtudat fenomenológiájáról* tartott husserli *Előadások* elemzése és megvitatása képezi majd a tiszta időfenomenológia definitíva aporetikus jellegének ellenpróbáját. Némileg váratlanul (legalábbis számomra) visszajutottunk ahhoz a *par excellence kantiánus* tételhez, hogy az idő nem figyelhető meg közvetlenül, hogy az idő voltaképpen *láthatatlan*. Ilyen értelemben a tiszta időfenomenológia vég nélküli aporiái jelentik az árát minden olyan kísérletnek, amely *magát az időt akarja megjeleníteni*, hiszen maga ez az ambíció nyilvánítja „tisztának” az idő fenomenológiáját.” In: Ricoeur 243. o.
12. Aurelius Augustinus: *Vallomások*. Gondolat, Budapest, 1982. 379. o., Fordította: Városi István.
13. Jean Clair: *Kronosz és Mnemoszüné*. In: *Változó művészetfogalom*. (Szerk.: Házas Nikolett) Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 255. o. Fordította: Szolláth Dávid (a továbbiakban: Clair).
14. „Az apória kettős. Az egyik: a Történelem vagy olyan egyénekből és eseményekből épül föl, amelyek semmilyen közösség alapján nem egységesíthetőek, s ezért megérthetetlen, vagy pedig ugyanazon események körkörös ismétlődése, azaz

nem nevezhető Történelemnek. A másik: ha a modernitás a hagyomány tagadása (ahol hagyományon azonos értékek hirdetését értjük), akkor a tagadás folytonossága egy új hagyomány felállítását jelenti, ha viszont a szakítás hagyománya (szakításon a mindenkori különböző hirdetését érve), akkor nem juthat másra, csak saját magának, mint szakításnak a tagadására. Ezt a kettős apóriát kevés korszak bizonyította oly nyilvánvalóan, mint a miénk.” In: Clair 256. o.

15. Hegel: *Esztétikai előadások*. I. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 12. o., Fordította: Zoltai Dénes.
16. „...a modernitás számára halott a művészet. Pontosabban mondva, a modernitás a művészet halálának határozatlan ideig hatályos ténymegállapítása. A modern szellem lázas aktivitása arra irányult, hogy a végtelenségig dekomponálja a művészet *corpus universalis*át. A művészet, mint a szellem valóságos megnyilvánulása, nem volt többé más, mint a filozófia egyik ága.” In: Clair 258. o.

Tartalom

Előszó	3
Vajda Mihály: Gondolkodók — mi végre?	5
Szijj Ferenc: A macska és a szökőkút — Magyarázatok saját szövegéhez	14
Pólik József: Miért keresik a filozófusok a magányt?	19
Komlósi Csaba: Homéroszi problémák	28
Somos Róbert: Porphüriosz a költő, filozófus és hierophantész	36
Weiss János: A kritika mint az irodalom és a filozófia közvetítője	43
Gyenge Zoltán: A filozófia poézise — a poézis filozófiája	51
Andrejka Zoltán: Tragédia és filozófia viszonya Hegel gondolkodásában	58
Antal Éva: A képzelőerő retorikája: a 'materiális' és a 'romantikus' fenséges	73
Mester Béla: Kard és Pegazus — Költői és filozófus-szerepek a reformkorban	81
Nagy Edit: LÁNC, LÁNC, HÁLÓ-LÁNC... — Mű és valóság viszonyáról Madách Imre, Karinthy Frigyes és Ottlik Géza írói világában	89
Egyed Péter: Poézis és létköltészet	107
Sümei István: Az epoché művészete és a művészet mint epoché	117
Thiel Katalin: A regény mint filozófiai kaland (Hamvas Béla: Karnevál)	129
Loboczky János: „A vers születése” — reflexiók Weöres Sándor meditációjához	136
Veres Ildikó: A hermeneutika lehetőségei az irodalomszociológiában — a regény, a mese és a Nobel-díj	144
Kalmár Zoltán: A zsenialitás természetrajza	152
Garaczi Imre: A művészi megértés, képi reprezentációk, időbeliség	161