

Tragédia és filozófia viszonya Hegel gondolkodásában

0) A címben szereplő téma első blikkre is az előadás egyik lényegi 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 kísérletezés: 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, kétségkívül 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” mindenkori hegeli programja. Gadamer meggyőzően érvel amellett, hogy Hegel, a tudás egyáltalán lehetséges tartalmából, a fenoménből kiindulva, annak mértékéül 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 jelenrel, a jelenben.

felvázolni valamelyes hermeneutikai komplexitásában, miközben végig a mű mint eszmény lényegi, dinamikus-dialogikus jellegére koncentrálnak, 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 teljesedik ki.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 szembeülnie 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 elevensége 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... Akinek 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 túlemelkedik az ínség, 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 külsődegest, 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 kapcsolatban 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, elképzeli önmagát, tudatosítja önnön lényét; önmagával szembeül. 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 önmagaságot 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 struktúraképző-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 momentumokban, úgy vélem, bizonyos gondolati hasonlóságokat mutat Heidegger későbbi tájék fogalmával. A *Lét és idő* 24. paragrafusában a következőket olvashatjuk: „a mindennapi világban-benne-létet a világban és a világon belüli létezővel való foglalatosságunknak 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 mást megelőzve elsőként kerül utunkba, hanem egyúttal azt a létezőt is, amely a „közében” 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 tartalomegész 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 kívánkozik viszont az a kiegészítés, hogy *A szellem fenomenológiája* Bevezetésének értelmében voltaképpen mindegy, hogy az egyedi művet, vagy a befogadó konstitutívítását tekintjük külsőnek, illetve belsőnek – a lényeges, de mondhatnánk úgy is, az *igaz*, az a feltárt vonatkozás egész, ami a valóságban *történik*.¹⁰

gondoskodó foglalatoskodás a körültekintésben 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 jelenvalólélet konstituáló világban-benne-lét teret tár fel." Uo. 126., 127. és 136. Heidegger fenomenológiai, kvalitatív térelképzelése 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 tevé-vevés momentumára, 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 *me ragadja a valóságot* és annak alakjait... a fantázia nem áll meg a külső és belső valóságnak... a puszta 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.: *Eszttikiai előadások*. I. (ford. Zoltai Dénes) Akadémiai Kiadó, Bp., 1980. 286–287. Részletesen ld. uo. 285–299. (A továbbiakban: *Eszttika*.)

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 mozzanatok a visszahúzódását és az ész fényének előretörését figyelhetjük meg. Ezzel párhuzamosan, a logosz esetében a puszta 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 súlypontozva 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 átveszik és magukba építik. 2. a tragédia emberi szereplői által bejárta kerülőút, mely a pátoszon keresztül az isteni oldal dinamikáját követi 3. az a folyamat, amelyben a közönség a legkülönfélébb 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 jellegzetességeként állítja markánsan előtérbe.¹⁶ Ez a szó éppen tartalmának belső elevensé-

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

¹⁵ Ld. Danto, Arthur Coleman: *Hogyan semmizte 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, konretizálódó 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 egyrésztől 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 Interpretációinkban 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 elve”²⁰, mely megértés lényegileg folyamat.²¹ S mert minden mű csak a befogadás igaz történéseben 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 legkülönfélébb, elsősorban khtonikus erőknél és mozgásoknál. A titánok, a százkezüek, Typhón, Skylla, Kharybdis, az Erinuszok stb. titokzatos, sötét, borzalmas lények. Hegel szerint azért ilyenek, mert alakjuk rögzítetlen és azonosítatlan, az elvontság jegeit mutatják, vagyis a neveiken kívül nagyon kevés meghatározottsággal rendelkeznek: nem kommunikálhatnak, 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 hajszál 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 manifesztáció tulajdonképpeni formája Hegel szerint az antropomorf. Újra hangsúlyozzuk tehát, hogy a műalkotásban testet öltő isteni, és az isten sohasem önálló entitás, nem puszta 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 puszta 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. Érdeemes 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 erővel. 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- nícóra mutat vissza, hogy az isteninek mint eszménynek, igazságának megfelele-

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- donképpeni 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 tulajdonképpeni 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-diszkurzívától, pontosabban az alig-diszkurzívától induló, attól elkülönülő és elkülönülő során jelentéssel telítődő folyamat. Az új istenek, a fény hírnökei éppen egy ilyen elkülönülődéssel születnek meg. Világra jövőüket nemcsak naturális-történeti, hanem egy sajátságos 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 jósök kijelentésein 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 rejt, maga is fogalom, valami általános, mégpedig abban a jelentésében, hogy lehetőségek foglalata, 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 ősökkel vitába szálló isten. (Persze mindez az ember *számára* jelentkezik így.) Az orákulum szavában következik be a vita felnyílása. Sokértelmű nyelve valójában isteni nyelv, amely a belőle kibomló tartalmakat magában, egyben és hatalmában 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 egészebe 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 jövendölésének szavaiban vitába szállnak az ősi istenekkel, és a mű menetében elkülönülni törekse-
nek tőlük, úgy öltönek egyre azonosíthatóbb alakot, s fejlődnek önálló, önmagukat a másikkal való polémiában elnyerő individuumokká. Kifejlődő individualitásuk, mint megragadott egyediség, egy *küzdelem* eredménye, mely egyedi indi-

³⁰ Az orákulum problematikájához ld. *Eszttika*. 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 elhomályosul és ezért értelmezésre és magyarázatra szorul.” *Eszttika*. 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 szükségessé, 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 definiálódnak, mely a mű kibontakozásával mind sokrétebbé 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 pozitívvá merevedett individuumok, hanem individuumokká *válnak*, ezért elkülönződésük 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 istenekkel 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* 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 szellemnek mértékét, már nem találnak helyet, és joggal kell kerülniük a világos nappali fényt. Mert a nagy kabirot, 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 szellem 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 puszta 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 sajátosságaiiban³⁵ feltűnő. Ezzel magyarázható, hogy miért nem képesek megsemmisíteni azokat, hanem csak mintegy alábukásra, lesüllyedésre, rejtőzködésre kényszerítve száműzni a sötétségbe. A khtonikus 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 vita 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 vita képességét jelenti, magát a negativitást. Az önmagától elkülönöződés 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 őrizni 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; mindenesetre 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 megszűntetéséhez. 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 jelenségként 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 erőknek 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 hasonlóan 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.