
teremtő értékelés

BARÁNSZKY JÓB LÁSZLÓ

I.

TEREMTŐ ÉRTÉKELÉS ÉS ÉRTÉKINDIVIDUALIZÁCIÓ

1. A teremtő értékelés és a jelen problémái.

Az emberi létezésforma az értékelve teremtés. Az ember világa az értékelve alakított világ. Az ember „kezébe tett sorsával zuhan”, s csak önmagából magasodhatik önmaga fölé — emberfölötti emberré. — Ez az értékfilozófia problémája Nietzsche óta. Az értékindividualizáció törvénye és parancsa. S a relativizmus és szubjektivizmus veszélye.

Nietzsche ott áll annál a vízválasztónál, ahol lét és érték a kor tudatában kettéválik. Ott áll mint nagy korszerűtlen, hogy megkísérelje még utoljára összefogásukat. Külön tragikum az, hogy tanai, amelyek magasan felette járnak a napi politikának, politikai síkon hatnak, a gyakorlatban, az elméletben pedig, szételemezve, hatástalanná válnak a kulturális életre. A költőfilozófus életmozdító proféciáit szételemzi a szakfilozófia; a módszerek prizmáján izzófehérsége ezer árnyalatra bomlik. — Az érték fogalom, fogalmi problémává válik Rickert nyelvén. — S az élet filozófiájában tűzijátékszerűen széthulló az életlen-dület (Bergson). Vagy a szellemi értékekkel küzdő ösztönélet biologizmusába torkollik. (Klages) — A kultúrfilozófiában pedig az emberfölötti ember végtelen távlati helyett zárt körök rendszerévé (Spengler). S Nietzsche irracionálizmusa! Amelynek jegyében éppen beteg zsenik helyett „egészséges fickók” tenyésztését tűzték ki célul: az átlagembert! — S könnyűnek tűnik azután az irracionálizmussal leszámolva jogaiba juttatni a rációt, hogy parancsszót váró „egészséges fickók” helyébe helyzetük tudatával bíró szabad emberek lépjenek, s ne történhessék meg újra meg újra, hogy kezébe tett sorsával zuhanjon az ember. De mint

Mannheim helyesen jegyzi meg: az az általános racionalizálási folyamat, amely felé a modern nevelés irányítja sorsunkat, az eredetileg érzelmekben, világnézetben gyökerező értékelés tényét is problémává tette. Propagandán keresztül megvalósított értékelés lép helyére, és mechanizált barbarizmus fenyeget. — Úgy látszik, hogy a *vér* és a *mechanizmus*, az *érzelem* és a *ráció* között kell választanunk.

Megint felvetődhetik, hogy az ilyen kiélezetten dialektikus probléma-felvetésből nem marad-e ki éppen az ember, akinek sorsáról szó lenne. Az ember, aki vitális és értékfunkciók szerves szövevénye, az a váltó, amelyen a jövő felé futnak a fejlődés szálai.

Valóság és értékek: ez az a probléma, amelyet a fogalmi elvonás olyan módon intellektualizált el, hogy az összetett emberi lét számára a spekulációi hasznavehetetlenné váltak.

2. Érték és valóság.

Érték és valóság problémafeltevésben végzetesnek bizonyult egyetlen „érték”-fogalom konstituálása. — A különféle értékélmények tanúsága szerint az egyes értékterületeken más és más az érték és valóság viszonya. — S ehhez hozzátehetjük: az elmélet számára is különbözőképpen közelíthetők meg az egyes értékterületek, azzal különböző viszonyban vannak.

A valóságkérdést illetően az értékélmény három fő válfaját más és más jellemzi:

a) A megismerés a valóságnak a megismerésére törekszik, s az érték itt az ismeret helyessége, módszeressége, igazoltsága: az ellentmondás-nélküliség és a törvényszerűség, a minél szervezesebb összefüggés az ellenőrző mérték. Itt tehát a „valóság” olyan valami, amit megismerni törekszünk, s az úgynevezett „érték” regulatív tényező, amely a hibát, a tévedést gátolja meg.

b) Az erkölcsi cselekvésben már nem arról van szó, hogy a kész valóságot ismerjük meg, hanem arról, hogy bizonyos erkölcsi követelményt megvalósítsunk. Itt nem regulatív elvről van szó, hanem kategorikusról.

c) S ha e két terület egyikén az érvényesség szabályozó jellegű s a valóság úgy áll előtérben, mint megismerendő, a másikon pedig mint megvalósítandó — érték és valóság viszonya egész sajátos az esztétikai területen. Ez mintegy maga az értékvalóság, azaz, míg amazokon örökös a törekvés az ideál felé, ez szimbóluma az ideálnak (Jonas Cohn). — *Ez az értékvalóság a lehetőség és követelmény megnyugtató megoldása. — Kant zsenifogalma és a belőle származó Schiller-esztétika a művészi érték entelechikus funkciójának felismerését jelenti.*

3. Értékindividualizáció és létfokozatok.

Ha most már ebből a szimbolikus értékélményből visszakövetkeztünk az értékes létezésre általában, a létezés és érték kapcsolata itt is az entelechikus elvben kereshető: a *lehetőség* és *megvalósítandó* egyéni, esetenként más és más viszonyában. Ennek a viszonynak a megoldását minden létező önmagában hordja. *Szabadság* és *kötöttség* más bensősége jellemzi az ásványi, a növényi, az állati létezést és a szellemi.

Az ásványi lét minden tekintetben kötött. Kristályai mechanizmusában legapróbb részletekig hasítható annak sérelme nélkül. S ugyanígy mozdulatlan, helyhez kötött, kiszolgáltatott rabja helyzetének: energiája pusztán potenciális, a virtuális energiává átváltozás külső körülményváltozásoktól függ.

A növényi lét már egyénibb organizáltságú. Kényesebb a csonkításokra, mennyiségileg nem kezelhető, nem osztható, viszont osztdódik maga is belső indokokból, s ha helyhez kötött is, kilöveli jövő önmagát a messze terekbe. Együtt él az évszakokkal. Védekezik, változik, elzárkózik, mozog, ha a maga körében is: megindította a lét harcát a szabadság felé. Megjelenésében is magán viselve az egyedivé válás szeszélyesen egyéni, hullámzó vonalritmusát.

Következő fokozatként ennek a létnek mintegy magasabb rendű mozgó tükre, ösztöneiben ehhez kötve, a rovarok, a lepkeké világá. Mintegy szárnyra kelt szintenger, lebegő virágok, az egymáshoz és a létfokozatok sorozatához kötöttség jellemző formájában.

S amint fölfelé haladunk az állatok világában, egyre szabadabb s egyben annál érzékenyebben organizált létezésformákhoz jutunk. Az egyedi lét egyre individualizáltabb formái párosulnak a külvilággal való kapcsolat egyre szabadabb formáival, míg végre eljutnak az emberhez.

S az ember a gyermeki lét kötött, amorf, diffúz jellegű létezésformájából, világképéből, ebből a természeti, indulati esetlegességtől meghatározott létből emelkedik a belsőleg szerveződő, bontatlan személyiség létfokára, amelyben a belső megszerveződés kiegyensúlyozottsága bátor nyitottságot biztosít kifelé: *s épp ebben, az értékindividualizáció finomságában, rejlik annak megbonthatatlan ereje. — Ez önmaga megvalósításában — legjobb értelemben: nem elzárkózva a világtól, hanem mikrokozmoszként végre megszületve és megjelenve — válik a tárgyi megértesre, befogadásra képessé.*

A létezők körében a fejlődés, valamint a létfokozatok fogalmi utalnak érték és valóság kapcsolatára, jelölnek értékvalóságot s nem célérték, eszközérték, hanem önérték értelmében. A fejlődés elve éppen az, hogy minden létező törekszik egy lényegének megfelelő belső forma megvalósítására, s ha ezt elérte — a növény a virágban, a gyümölcsben, a népiség a kultúrában —, ez bizonyos megnyugvást jelent, megnyugtató megoldást. Ehhez képest az előző állapotok mintegy előkészületek, s a rákövetkezők már hanyatlásjellegűek: a belsőleg meghatározott rend helyett a létező a környezet mechanizmusának hatása alá kerül, annak áldozata, prédája lesz.

Ami a létfokozatokat illeti, ezek éppen a belső meghatározottságon alapulnak: *minél bensőbb a rend és szabadság viszonya, minél szabadabban, egyéniben meghatározott valamely létező, annál inkább érték, s így a szellemi inkább értékindividualitás, mint a növényi vagy ásványi entelecheia. Az értékvalóság problémája így válik egyrészt az értékindividualizáció, az önmeghatározás problémájává, másrészt az önmeghatározás problémájává, a belső szerveződés értelmében, a személyiség magasabb fokon való kibontakozásának problémájává.* Az eredetileg érzelmekben, világnézetben gyökerező értékelés tényének problematikussá válása, s az érzület érték-bebecslésének helyére a propagandán keresztül megvalósított értékelés beiktatása, valóban az eltömegesedés, a

mechanizált barbarizmus uralmának beköszöntését jelentené. — Az individualista önkielés és a tömegszolgátság értékidegen világa között kell választani. A vér és a mechanizmus, az érzelem és a ráció között.

4. A „hangulat” új jelentése.

Felvetődik a kérdés: *nincs-e a vér organizmusa és a racionális civilizáció mechanizmusa között olyan megoldás, amely emberi s a mai kulturális helyzet értelmében az.* Aki figyelemmel kísérte a közelmúlt filozófiájának, a modern lélektanának és az embert formálva kifejező és meghatározó művészetnek a módszereit, eredményeit, meglepetve kellett, hogy megállapítsa: valamennyiöknek van egy közös érintkező pontjuk: a h a n g u l a t. A hangulat lelki ténye központi jelentőségének felismerése és elismerése az, amiben találkoznak. A hangulat lelki — jobban mondva egzisztenciális — tényében, amely korántsem az a lelki tény, amellyel a régebbi mechanikus elemző lélektan nem tudott mit kezdeni, s amit éppen azért, mert a pusztán lelki mechanizmuson túlmutató egzisztenciális jelentőség rejlik benne, ki akarta küszöbölni. Még Müller-Freienfels esztétikai formákon gyakorolt szeme is úgy látta, hogy a hangulat passzív, hedonisztikus, s az ösztönös egészségű, töretlen erejű ember nem kapható és nem is képes arra, hogy „hangulatban ringatódzék”. A hangulati művészet, a hangulati festészet, a hangulati tájérezék és a zenei kultúra csak bonyolult életformák között fejlődhet ki. De lehetetlen épp ebben a bonyolultságban, amit Müller-Freienfels a hangulati életfelfogás dekadens jellegének jellemzésére említ, fel nem fedezni, meg nem látni, hogy a hangulatokban bizonyos szituációt megoldani képes jelentőség kell, hogy legyen.

S itt értünk el a hangulatnak, a hangoltságnak ahhoz az értelmezéséhez, méltánylásához, amit a modern egzisztenciálfilozófia, az értékesztés-tika és a struktúrlélektan neki juttat, és aminél fogva az emberalakító nevelésben — épp most, amikor ennek az érzelem és a ráció között kell választania — nem hanyagolható el, nem látszik figyelmen kívül hagyhatónak. *A hangulat egyéni létmeghatározó jelentősége* — amit Lersch hangoztat — *s viszont az egyes szinguláris érzelmek körét mindenkor túlhaladó jellege* — ami a romantika óta nyilvánvaló — *középhelyet biztosít neki az érzelem szenvedélyessége és a ráció tárgyias hűvössége között.* Shaftesbury „belső formája” ez, amelyet a romantika a maga alaktalanul gomolygó hangulatfogalmában nem találhatott meg, de amelyet a modern művészet a maga formahangulataival segített kikristályosítani, megvalósítani.

Itt azután az „ember” nem sikkad el, nagyon is kifejezésre jut és éppen mint szituációtudat.

5. Az egzisztenciálfilozófia hangulatfogalma.

Kierkegaard volt az első, aki a hangulat ontológiai, létfeltáró jelentőségére figyelmeztetett, amikor az embert olyanként határozta meg, mint amely egy bizonyos meghatározott létben a létezését annak problémájává teszi, aki „Én” vagyok. Ezt nem lehet tárgyi élményként gondolkodás által megismerni, hanem csupán állapotélményként? Nem tárgyként lelem itt magamat, hanem egyszerűen „így” és „úgy” találok magamat. Így

tehát az éni létezés lényegmeghatározója, hogy ilyen és olyan meghatározottság és nem ilyenek és olyannak látszó ideális lényeg. Annak számára tehát, aki az emberről és a világról ki akar valamit mondani, a hangulat eredetibb tapasztalásmód, mint az elvont gondolkozás. Így megvan a szubjektívön túli általános jelentősége. Kierkegaard szerint a létben akkor vagyok csupán, ha magamat meghatározom, abban azonban, amit ő hangulatnak nevez, van valami nem-én általi meghatározottság. A hangulat szerinte olyan, mint Afrika Néger-folyói: senki sem ismeri eredetüket és eltűnésüket, csak folyásuk ismeretes. Szerinte a hangulatnak az lenne épp a létfeltáró, megvilágító funkciója, hogy az emberrel megtapasztaltatja a sötétbe, a megmagyarázhatatlanba vetettséget. Hangulatnak kiszolgáltatva lenni annyit jelent, mint saját létföltételeit nem tartani többé kézben: „Nem vagyok ura többé az életnek, csupán egyike vagyok a sok fonálnak, amelyből az élet szövődött.” Ez a Kierkegaard-féle „hangulat” teljesen megegyezik Heidegger létbevetettséget jelentő hangulatfogalmával. Meg kell jegyeznünk, hogy amint Kierkegaard a hangulatot létbevetettségek érzésének kifejezésére tartja alkalmasnak, a személyiség is csupán mint a pillanat élvező én-je jelentkezik benne.

Kierkegaard és Heidegger is a lét végső adottságaként említi a totális érzést, a bizonyos módon hangoltságot. Ezt a nálunk nem énszerű, hanem valahonnan meghatározottságot, amely hangulatban jelentkezik, saját meghatározottsághoz kell segíteni, csupán akkor lesz a létbevetettség tehetetlenségéből a létmeghatározás teljesítménye, képessége. Ezt a kívülről meghatározottságot, amelynek lényege még nem más, mint a tárgyi érzést körülömlő egyéni életérés, határozatlan hangulati színezettségéből teremtő szintézissel alakításához kell segíteni, így lesz ebben az élet ön maga urává.

6. Az egzisztenciálfilozófia és a művészetbölcselet hangulatfogalma.

Heidegger egész filozófiáját egyetlen hangulat, a „szorongás” elemzésére építi. Ennek megfelelője azután a gond, amelyből kiindulólág a világ praktikus egyéni érdek kutatási anyagaként, s nem önmagából értődik meg. A Heideggeri pontszerű, pillanatok egyikéből a másikába nem vezet híd, kizárják az időbeli hordozottság állandóságát. — Bollnow a hangulat vizsgálatában önkénytelenül is kiegészítve és megerősítve Willi Perpeetnek az egzisztenciálfilozófia és értékesztétika hangulatfogalmainak egybevetésével elért eredményeit, a maga részéről a hangulat modern elemzőire, Nietzsche-re és Proustra, támaszkodva, kifejezi, hogy van a valóságnak egy más élménye és ezzel az időnek más struktúrája, amelyen nem a pillanat pontszerűségét éljük meg: a boldog pillanat, ahol az idő eltűnni látszik a mozdulatlan jelenben. Nietzsche „nagy delé”-nek, Proust „elvezett és megtalált” idejének kiváltságos vallomásait használja föl, utalva arra, hogy a művészileg megformált vallomások, a maguk határozott értelmével, felette állanak a mindennapi élet bizonytalan megfigyelésű és megfogalmazású vallomásainak.

Ha a struktúrlélektan azt hangsúlyozta, hogy épp fájdalmas polarításban alakítják a szétfolyó hangulati én-t az értékélmények, a szellemi kutatómunka, az erkölcsi válságok s a művészi élmény mindmegannyi ilyen polarizált fájdalmas feszültség — a Spranger által említett „boldog-

talán boldogság” élménye formájában —, most Bollnow azt hangsúlyozza, hogy épp az ilyen emelkedett pillanatok, mint amilyen a boldogság időtlen érzései, az egész élet számára jelentősek akkor, ha ez visszasüllyed a mindennapok szintjére. Tehát Spranger „boldogtalan boldogságá”-nak nem a fájdalmas, negatív, hanem a pozitív részére, mozzanatára esik a hangsúly.

7. A hangulat fejlődéslélektani jelentősége.

A hangulat új értékelésével fokozottan számolnunk kell a nevelésben, amelynek főcélja a személyiség kibontakoztatása. S ez a kibontakoztatás a serdülőkorban meginduló hangulati elmélyülésnek biztosítása. Hogy ne rekedjen meg a szentimentalizmus sekélyességében, ne maradjon szétfolyó alaktalan hangulatiság. De ne szikkadjon az utilizmus vagy hedonizmus felszínességévé, hanem a belső szervesség hangulati egységére jusson, amelyben a személyiség minden mozzanatában árnyalásnyira meghatározódik, s amely meghatározottságban lehet önmagához hű. Így jut ahhoz az egyéni léthez, amely annyira szerves, annyira felbonthatatlan, annyira egyéni, hogy hangulatként közvetlenül érzékelhető. — Hogy példával éljünk: aki hangulathullámzások rabja, nem tudjuk, mi baja, sem azt, hogy mit várhatunk tőle, mennyiben számíthatunk rá, de a végső formáltságú hangulat félreérthetetlenül vall a vele azonosítható személyiségről. Az alkatlélektan, a struktúrlélektan, a perszonalizmus hangulati egészként jellemzi a személyiséget. Fejlődéslélektani szempontból még szembeszökőbb, milyen jellemző tünete az én ébredésének a hangulati elmélyülés. Azt mondhatnánk, a hangulatok iránti fogékonyság jelenti a személyiség kibontakozásáért meginduló küzdelmet. A félreértések elkerülésére meg kell jegyeznünk: hangulaton ebben az életszakaszban sem annyira indulati kedélyhullámzást, hanem Lersch értelmében egyetemesebb életérzésszerű lelki jelenséget kell értenünk. Tudjuk, hogy a gyermek egy darab természet csupán. Az ifjú nem áll többé egészen a természetben, de keresi, hogy újra megtalálja és megértse magát vele. Úgy, hogy saját hangulatait és lelkét költői módon kiérzi. Ez a természet — állapítja meg *Spranger* — erősen hangulati, de nem érzelmi, hanem indulati; érzelgős és erősen szubjektivistikus. Ezek a hangulatok inkább a belsőben gyökereznek, a bensőségben, semmint hogy a szabad objektív természet vonulna a lélekbe a maga életével, mint az egész érett, ismét naivvá lett szellemnél, akinek naivitása, közvetlen és objektív természetérzékelése a gyermekétől erősen különböző. A nevelés feladata nem a naiv indulatiságnak, természetes valóságnak visszaszerzése, hanem a *serdülőkor szubjektív romantikus hangulatának objektívvá kiérlelése*. Tehát a hangulati én-nel számolás, annak megragadása, ilyen kiteljesítése, mely *nyitottság és zártság sajátos egyensúlya*: a maga totalításában objektív átélésre képes, bátran megnyíló egyéni világ.

8. Hangulat és önalakítás.

A személyiség ez új felfogása egyrészt nem engedi meg, hogy azt pusztán külsőséges értékrend parancsai jegyében kiséreljük meg alakítani, s a hangulat ez új felfogása egész új belátást nyújt a hangulati

hullámmal jelentkező egyéniség kibontakozására, személyiségfokra, annak formáltságához segítésére. A személyiségprobléma elválaszthatatlan az egész problémájától, az pedig csupán hangulati jellegű élményegészen, az érzelmileg színezett élményegészen élhető meg, természeti-szellemi formáltságban.

Nem a pindaroszi, klasszikus életérzés parancsáról van szó: Az légy, aki vagy! — Hanem a későbbi humanitás-eszményben annyira termékenynek bizonyult *entelecheiáról*, amely az emberben nem pusztán bizonyos biológiai fejlődési folyamat lejátszódását jelenti, hanem olyasmí, amit szabad önalakítással végbe kell vinni. Erkölcsi jellegét, rangját csupán az adhatja, ha önmagához hű szabad alakítás.

Innen az idősebb barát, a vezető, az eszménykép jelentősége: kilótt nyilnak kell lennie, amely irányt mutat, fölébreszti az igényt, a vágyat az önmaga fölülmúlására. De egyben szabadítónak, aki önmagunkhoz való hűségre int. — Az ifjú önalakításában személyhez köti magát — állapítja meg Spranger. Nem elég az etikai megéréshez egyetlen eszmény, vagy kategorikus imperativus, vagy állandó figyelem magára a jóra. Filozófus-tévedés — feleli rá —, csak személyileg formátlan juthat a személyiség a formáltságához. Túlzás, ha ezt az elemezhetetlen, elemeire nem bontható rokonszenvet *ráhangelődésnek* nevezzük? S az általa nyert lelket annak a hangoltságának, amely más természetű, mint az indulatok ébresztette futó hangulathullámmal? Ez állandó és tartós és inkább belülről meghatározó, semmint kívülről meghatározott: saját belső forma kibontása.

9. A művészet mint az egyéni beleérzés orgánuma.

Az individualitás és perfekció, az individualitás és totalitás humanista eszményeinek megvalósítása. Nem elérhetetlen eszményként célul kitűzése, hanem természetes életállapotként megélése. Azáltal, hogy az életmozzanatok, élmények az élményegész egységes hangulatában kapják meg igazi értelmüket, ez az állandó — hangulati — egység személyiségünk megélése — tanítja a struktúrlélektan. William Stern perszonalizmusának egyik kiváló képviselője, Friedrich Kainz, szerint viszont az esztétikai tárgy, azáltal, hogy egységes jelentés által áthatott organizmus: *analogon personalitatis*. Az egész, az alkat, az *organizmus gondolata az esztétika számára annyira fontos, hogy nála talált figyelemre és megértésre*. Előbb, mint bárhol. Úgyhogy régebben az „egység a sokféleségben” jelleget szükségképpinek mondták a műalkotásban. Ezzel a személyiség kritériuma, az unitas multiplex elve, megsejtődött, és az ehhez járuló alkatiság többlete is hamarosan jelentkezett mint megfigyelés és követelmény. — Elmondhatjuk Nicolai Hartmannal, hogy *minden művészet önformálás, az élő szellem önkifejezése*. S ha Müller-Freienfels a hangulati művészeteket a dekadencia korával együtt járóknak tartja, nem nevezhetjük-e őket az individualizáció kora jellegzetes kifejezőmódjának, alakításeszközének. Azének a korának, amelyeknek zenéjében, a rokokótól kezdve, eluralkodnak a hangszínek, s amelynek képei is egyre inkább színálmok lesznek. A szín a hangulat eleme a zenében, festészetben egyaránt, és a zenei-festői kor az individualizáció kora, az új fejlődéslélektani stádium, amelynek hangulati érzékeléséről egyik nagy kritikusa volt kénytelen elismerni, hogy finom, mint a denevér szárnyának érzékelése. — „Én denevérszárnyakon járatom a lelket” — jelentette ki a beleérzés és megérés, a komplikált élethelyzet szituációtudatának

jellemzésére. A lelkiismeret, az ízlés, a beleérző képesség nem ilyen természetű szervek-e? Kifinomításuk nem elsődrendű feladata, nem végső eredménye-e a nevelésnek? S ezeknek az érzékeknek a fogyatékosága nem jelenti-e a tájékozódási ösztön elkorcsosodását, hiányát? Világban és társadalomban. A részletismereteknek éppúgy egy bizonyos tájékozódási ösztönné kell szerveződniök, amint az etikai normák nem igazíthatnak el az erkölcsi kötelesség eseteként változó problémái között. Hangulati szeizmográffá kell átalakulnia az egyéniségnek, hogy megfelelőképpen eligazodhasson, reagálhasson, s hogy erkölcsi személyiségként viselkedjék. Legnagyobb tévedés azt hinni, hogy az individualitás, az erkölcsi személyiség hangulatvilágának figyelmen kívül hagyásával, jelzavak, parancsok, intellektuális tételek közös nevezőre hozásával összhangot lehet teremteni az emberek között. Miután a semlegesítés semmiképp sem lehetséges, a személyi árnyalatok figyelmen kívül hagyása szükségképpen diszharmóniát eredményez. Az érzék a személyiség iránt adja meg a lehetőséget, hogy vele szemben megfelelőképpen állíthatassunk be: a megérzés az előfeltétele a megértésnek személyi vonatkozásban, egyébként hiába a magyarázkodás, örökös a félreértés.

A tudományos és etikai problémák személyiségsíkon hangulati szintézis formáját öltve jelenthetnek személyi lényeggé vált világfelfogást és nem formalista etikát, hanem erkölcsi habitust.

10. A műalkotás mint a személyiség jelképe.

A hangulat tehát tulajdonképpen a lelki és testi funkciók és energiák olyan élő szerveződése, amely egyrészt állandóságot biztosít, másrészt energiák élő hatékonyságát. Dinamikus egyensúlyi helyzet, amelyen belül az erők játéka szabad, csupán az egység által, azon belül meghatározott. Ez a személyiséghangulat inkább potencialitás, semmint pusztá lenyomata valamely pillanatnyi helyzetnek.

Kant a megismerés, majd az erkölcsi cselekvés normáinak vizsgálatáról hátrált az ízlés vagy az ítélőerő bírálatában — egyre mélyebb szintetizáló pontot keresve — a produktív személyiség felé, annak funkcióját a *proporcionált hangulatban*, a kedélyerők arányosságában, játékoságában látva. — Schiller azután ebből a lelkierők tanán alapuló elvből fejti ki a maga metafizikává mélyített elméletét az esztétikai nevelésről, a *szabadság és kötöttség* ellentétét oldva fel az *élő alak* és az *alakított élet* játékoságában. Problematika, amely végső soron az angol újplatonizmusban, Shaftesburyben gyökerezik, a *belső forma*, az *inward form*, a *moral teste* tanában, s abban a felfogásban, hogy a művészet igazi feladata nem annyira a külső ábrázolás, hanem a személyiség műalkotássá fejlesztése.

Talán első pillanatra *esztétizmusként* hat az a felfogás, amely az erkölcsi személyiség kibontásában egyre döntőbb szerepet tulajdonít a művészi értékalakításnak. De gondoljuk csak meg, nem az-e az esztétizmus, amely a műalkotásokat pusztá díszként, fölös fényűzés, meddő gyönyör tárgyaként, forrásaként kívánja elismertetni, és idegenkedik attól, hogy mint kultúrértéket a maga tulajdonképpeni jelentőségében használja fel és gyümölcsöztesse. Pedig így jutna túl az esztétaság sterilitásán, és áthatná az egész létet, nem ugyan, hogy a maga hamis színébe vonja, hanem mint sugalló, *analogon personalitatis*, amelyben

„a formáló élet az élet formájává lett, formált élet” (Fritz Kaufmann). Mint például a szabadság és kötöttség játékos egységének, mint az egyéni struktúrájának megvalósítója és kiérettetője. Hangulati egységekké vált életek, korok és kultúrák megéléseként.

11. Az egyéniség és a világkép egysége a teremtő értékelésben.

A legkülönbözőbb — térbeli és időbeli eszközökkel dolgozó — művészetek csupán az értékindividualizáció közös értékmozzanatában vonhatók egy fogalom alá, rendkívül különbözőségük ellenére is csupán ebben a közös jegyben lehetnek „művészetek”, egymásnak lényegében rokonai: az értékindividualizáció hangulati egységében. Ez a lényegük, értékstruktúrájuk és lényegstruktúrájuk, ez az, ami azzá teszi őket, amik.

A szépség mindenkor létezésrangot jelent az izlésben. Az izlés mindenkor létezésrang, létezésjegy, a létfokozatokhoz van kötve, azok során halad a mechanikus geometriai formációktól, a biológiai szenzuális kombinációk összhangképletein át, a szellemi egyéni felé. Fokozatonként más és más beállítódást igényelve, teremtve. — Ha a szépség bizonyos arányok rejtelmes megfelelése, a dolgokon mindenkor csupán akkor jelentkezik, ha megvan rá a rezonancia. Megfelelő beállítódást jelent és ekként mindenkor bizonyos fajta kultúra gyümölcse.

A természetélmény és a művészi alkotás kapcsolata és nem a természeti szép és a művészi szépség az, ami a természeti formák és a művészi formák viszonyára fényt vet. A szépséget csak úgy átplántálni nem lehet a természeti valóságból a művészi lét területére, mert különböző létezési módok és létezésformák. Az, ami a természeti szépben életmegnyilvánulás és aminek behízelgő volta ott jogosult, mert bizonyos életérték nyilvánul meg benne és általa és aminek ebben a körben természetes velejárója, hogy az érzékileg kellemes határán minden akadály nélkül, simán és behízelgően hasson, művészetben semmitmondó, indokolatlan és hamis lenne. Ott ezek a formák pusztán felszíniek lennének, s amennyiben a giccses, dilettáns festő, a színes porcelánszobrok készítője a behízelgő színek és formák eszközeihez folyamodik, gyermekded naivitásra kell találnia, amely ezt értékként, jelentésként elfogadja. Ami a természeti szépnél szükségképi és érdem, hogy akadálytalanul, első pillanatra, kritikátlanul elragadjon és hasson, a művészi alkotás alaptermészeténél fogva, amely lényegénél teremtő formahangulat és alakítás, gyanús lenne. Annál az a természetes, hogy nehezen, küzdelem útján hódítsa meg a lelket. Épp, mert új formahangulaton keresztül van, ha van egyáltalán, mondanivalója. Érvényesül ez Michelangelo Dávidjának fogadtatásán, sorsán kezdve végig Wagneren, Berliozon, Bartókon, Adyn keresztül; tapasztalhatjuk, hogy lassan lehet és kell meghódítani a művésznak a lelket, és ez a hódítás éppen nem a gyors, behízelgő, de felszínes hatás, hanem a küzdelemben egyre mélyülő: az a formahangulat, amelyben valóban új kozmosz és az emberi létezés új módja születik meg. — Az emberi formáló erő akkor teremt méltón, a példakép, a természet szellemében, ha maga is eleven, élő formát teremt. Akkor, amikor a természeti tárgy formahangulatát beteljesíti kaotikus hangulatiságának végső, egyéni formához segítségével. Ugyanakkor önmagában is egyéni formához segíti az ösztönök és indulatok természeti hangulatvilágát. — Az ábrázolt tárgy nem a természet részletekbe szét-

eső, holt, esetleges létezője. Megszűnt számára az, amit a sors véletlenként, „szép” avagy „rút” formájaként neki ajándékozott, végzetként: itt szabadság lesz. Velazqueznél a gnómszerű törpeség bambasága tragikus szépség. Rembrandt öregkori arcképeinek ráncaiban, színeiben, távlataiban s e színek, vonalak és távlatok viszonylataiban olyan kozmikus zenéje zúg a természetbe vetett emberi sorsnak, amely többé már nem a rab mechanikus kozmosz része, hanem a szabadság, az önalakítás etikai kozmoszának, a világ lényegének, a formált életnek és az élő formának gyermeke.

A természeti szép az organizmus világának delelőpontja, a felszín összhangjában megjelent célszerűség. Délpont a művészi szép is, de napja mögött ott csillog a kozmosz egész erőrendszere, láthatatlanul talán, de érezhetően.

A mű tökéletes zártsága és önmagát leplezetlenül feltáró nyitottsága megfelel az alkotó és az alkotást átélő végleges formához jutott hangulatának, amely épp a nagy fogékonyág, a kifelé fordulás teremtő aktusában teljesedett ki — az értékelve teremtésben, amely teremtő értékelés.

II.

A TRAGIKUM

az értékesztétika műfajelméleti megvilágításában.

1

A művészi alkotás a személyiség értékindividualizációjának eszköze és formája. A művészi alkotás átélésben a kusza, kaotikus, bizonytalan, szétfolyó élethangulatok egyértelmű individuális értékszónába rendeződnek, evidens jelentést nyernek.

Egyéniség és művészi érték szükségképp egybekapcsoltságára nincs jobb bizonyíték, mint hogy az egyéni értékjelleg az, amiben a művészi érték hitelesítődik. — A puszta technikai bravúr ilyenként-technikai készségként — lepleződik le egy-egy művészi életmű egészében, annak egységében. Egy-egy életmű egészéből kiszakított műben, műalkotásban megnyilvánuló ilyen pusztán csak technikai készség még megtévesztően hathat — Szabolcska Mihály, Endrődi Sándor egy-egy könnyed, csiszolt, hangulatos költeménye, kitűnő technikával készült csendélet, portré, fülbemászó dallam — de az életműben, az életmű egészében ezeknek az eszközöknek személyiséget kellene tolmácsolniok, s maguknak is megismételhetetlen művi egyediséggel kellene rendelkezniök, s ehelyett az derül ki, hogy mechanikus eljárás reprodukciói, rutintermek — nem funkcionálnak életkibontakoztatás részhangsúlyaiként — s ezzel egyszermind megszűnik értékjellegük, értékjelentésük. Viszont első látásra-hallásra problematikusnak tűnő művek értelmet nyerhetnek az életmű egészéből — Ady — Egry — Bartók egyes művei — mint a személyiség-megnyilvánulás részaktusai kibontakoztathatják dinamikus értékstruktúrájukat.

Művészi érték és egyéniség szétválaszthatatlanul kapcsolódik egybe. Ez a magyarázata annak is, hogy egy-egy műben csak egy művészi egye-

niség és egy művészi értékstruktúra uralkodhatik, fejeződhetik ki. — Így például az operában csupán a zenéé és a zeneszerzőé. S a szöveg érték és egyéniség szempontjából egyaránt semleges, még ha volt is egyéni karaktere, operaszöveggé válva, teljesen elveszíti azt — pl. a Faust —, pusztá nyersanyaggá, pusztá lehetőséggé változik, alappá, amelyből a zenei értékstruktúra kibontakozik szuggesztív egyéni karakterrel. Éppen ezért az értékstruktúra kibontakoztatásában mindaz, ami zenei vonalba esik, egyéni értékhangsúlyú kell, hogy legyen: az énekesnek énekhangja, a karnagy vezénylése akkor tolmácsolja a zenemű és zeneszerző élethangulatát, ha maga is egyéni interpretáció. — Áll ez természetesen a műfordító tolmácsoló munkájára is. Irodalmi, költői értékstruktúrák közvetítője csupán ilyen egyéni értékstruktúrával rendelkező alkotó vagy értő lehet. Minden műértés tulajdonképpen újraalkotó műfordítás. — Az egyéniség szerves világában járunk, amelyben jelentést, értelmet, életet csak ennek jegyében nyernek a dolgok, jelenségek. A létezésforma és hatásforma dinamikus feszültségében lehetőséget kapunk a magunk empirikus szubjektivitásának egyértelmű, individuális, hangulati zónává rendezésére. — A művészi létezésforma labilitása, kockázatossága ilyen egyensúly- és megoldás-keresés, küzdelem az egyszerű, egyéni, végleges formastruktúráért, amely hatékony és dinamikus is egyben: az „élő formáért.” Változatlanul őrzi és közvetíti ezt a kockázatos szellemi küzdelmet.

Ezért lehet azután a morális „lenni vagy nem lenni” tipikus orgánuma, műfaja, a tragédia. A romantikus Hebbel a maga pántragizmusában csupán ezt a művészi lelki szituációt fogalmazza meg; természetszerűen csupán, sejtelemszerűen, homályosan. Hogy azután Oscar Becker már a fenomenológiai egzisztencializmus nyelvén és módszerével szólhasson „a szép esendő voltáról, törekenységéről, valamint a művészi lét kalandosságáról.”¹

2

Ebbe a szemléletmódba meglepő egyértelműséggel illeszkednek bele az egyes esztétikai kategóriák: a tragikum, komikum, az ironia és humor, s egyben legjobb igazolásai ennek a felfogásnak. A tragédia az érték-individualitás sajátos műfaja — a komikum és az ironia negatívum, közvetve, az értéktelent és az egyénietlen gépiest leleplezve revelálja az értékindividualitást.

A tragikum az értékes egyéniség, az értékmegvalósítás fanatizmusának, egyoldalúságának, szkizotim tökéletességének sugártörése a „valóság”, azaz a környezet, prizmáján. Mindenesetre az értékindividualizáció egzempláris példája, amelyben maradéktalanul megélhető. — Kelleténél jobban kiélezett szituáció is egyben, csúcs-hegy törekenységéről vall a tragikum.

A balsors csupán akkor tragikus, ha értéket sújt, és pedig saját öntörvényűsége alapján sújtja azt... Így tragikus például, ha a primabalerinát egy hibás lépés, mozdulat bénasággal sújtja. — A balettkar átlag tagja, a kis „balettpatkány”, egyenesen szerencsésen járhat általa, az által, ha gyakorlati pálya menedékébe vagy jó házasság révébe evezhet így jókor, s megkímélődik attól, hogy kiöregedve kopjon ki majdan a statisztálásból. Nem így a primabalerina, aki költői zenei álmoképek

egyéni megtestesítésére hivatott. Mennél kényelmesebb, anyagiakban sikeresebb életpálya várna rá, annál jobban ott kísértenének abban a meg nem született remekművek tragikus árnyai. — A tragikumban ott kell kísértenie az *önárulás* és *önmegvalósítás* kiélezett szituációjának. S ha a költészet, a művészet mindenkor az önalakítás, az érték jegyében történő *önmegvalósítás* folyamata, eszköze — a tragédia a költői műfajok koronája. — Ezért lehet Shakespeare a költők királya. — Nemcsak a Faust-ban van sok Goethéből, a Peer Gynt-ben, Ibsenből, de kevés költőről tudunk annyit, mint az ismeretlen Shakespeare-ről. Tragédiáiban benne lüktet a szonettek álarcos költőjének egyénisége a maga féltelmes mélységeivel és pazar gazdagságával. Egész hasonlíthatatlan egyéni világa: a „Hamlet” százféle változatban és alakban. — S „Én vagyok Bánk, a XIII. századi nagyúr . . .” — mondhatta a legjelesebb magyar tragédia írója. Ha ez a Bánk — épp mert XIII. századi nagyúr — a lovagi becsület betege is, s ekként ez az a sebezhető pont, amelyen kora — a romantizált középkor — szellemében kell a halálos dőfést kapnia. A sebezhető Achilles-sarok mindenkor is az a pont, amelyen a sebezhetetlen félistent az istenség megragadta, amikor sorsára indította. Másutt sebezhető Shylock és másutt Bánk. Mindenki léte értelmén, azon a ponton, amely bizonyos tekintetben isteni vagy legalábbis démoni bennük. A tragikus hős némileg mindenkor démonikus megszállott. Nemcsak Macbeth és III. Richárd, de Hamlet és Otello is. Mindenik a maga módján, épp azon a vonalon sebezhető, ami legkülönb bennük, amire gőgösek, büszkék, aminek a megszállottjai, féltékeny rajongói, ami kiváltja bennük a dacot, kihívja a sorsot — sorsukat. Azt a sorsot, amely az övék és csupán az övék, senki másé. — A tragikumban ekként ott kísért a „saját halál” rilkei költői igénye. — Magukévá pecsételik sorsukat azáltal, hogy „akarataukba veszik fel sorsuk kényszerűségét” — mint azt Péterfy Jenő Kemény-tanulmányában, némileg Schelling nyomán, olyan szépen megfogalmazta. Meglepő, hogy a vele és Keménnyel is oly rokon érületű nagy angol moralista regényíró, Joseph Conrad, Lord Jim-jében narrátorával milyen szabatosan megfogalmaztatja ugyanezt, a regény tragikus hősről szólva: „*Legyőzte az, amit nem bírt megérteni, legyőzte önnön jelleme — annak a sorsnak az ajándéka, amelyen minden erejével úrrá akart lenni.*”³

A tragikumnak a létmegvalósítás értékstruktúrájába kell esnie. A festő sorsa akkor tragikus, ha megvakul, a muzikusé, ha megsiketül. A vak zongorista és a nagyothalló, a „siket” piktör a mindennapok szinte természetes, megszokott figurái — az utóbbi egyenesen már a komikum némi árnyalatával.

A modern, a nyugat-európai tragédia az egyéniség felszabadulásának — a barokkba hajló reneszánsznak a gyermeke. A görög, az antik tragédiában még a sorstragikum uralkodik. — Bár Oidipusz, Prométheusz, Antigone, Phaedra már a kultikus kötelékek elleni lázadás, a szabadság létmeghatározó értékstruktúráinak jegyében történő én-megvalósítás tragikus hősei. A személyiség kibontakozó lázadása, jelentkezése már a görögöknél is a tragédiában kezdődik. S Nietzsche szerint: „A plátói drámának Szókratész a dialektikus hőse.”⁴ A közösségi sors ellen lázadnak, az ellen a kötelezettség ellen, amely a szívkük mélyén számukra már idegen, olyan közösségi érzéshez hűen, amely bennük változatlanul isteni. Ennélfogva végzetes sorsuk egyszerre közösségi s ugyanakkor vétek és

bűnhődés jellegű is. Lázadás és büntudat egyszerre kell, hogy jellemezze őket. S a kórus ezért hajlik — mint szélfúttá nádas — hol erre, hol arra.

A tragédia virágzásának kora mindenkor és mindenütt a régi érték-tábla széttörésének és az új értékrend születésének korszaka, az úgynevezett átmeneti kor, válságkor. — Amint a görög kultúrában az i.e. V. század, a keresztény kultúrában is a válság, a társadalmi-világnézeti feszültség kiéleződésének, az ellentéteknek a kora — a protestantizmus és a katolikus visszahatás küzdelmeié, a vallási küzdelmekben bomló feudalizmusé — Shakespeare-é. Hatalmas egyéniségek kerülnek szembe egymással, a társadalommal, saját magukkal, mint akik már nem férnek bele az értékrendbe, amit a kor halálra ítelt s amelynek ők az utolsó nagy képviselői. Paradox belső ellentmondások csataterévé válik a lelkük az értékek átértékelésében. A reneszánsz felvilágosodott Hamlet királyfia mennyire középkori még. S ugyanez elmondható Macbethről, Coriolanusról, Otellóról, III. Richárdról, Romeóról egyaránt. Középkori terheltégű reneszánsz-hősök ezek: tragikus hősök, mert önmagukat képviselik az összeütköző két világ határán. — Max Scheler szerint: „Értékidegen világegyetemben nem létezik tragédia... a tragikus érték értékvonatkozás által megalapozott. Hogy megjelenhessék, olyan korra van szükség, amikor valami új jelenik meg és valami elmúlóban van.” — „Tér nélküli világban lehetséges lenne tragédia, időtlenben nem.”⁵ Paradox módon bármennyire is vall keletkezési koráról a tragédia, a tragikus hősök maguk otthontalanok korukban, épp az a jellemzőjük, hogy nem érzik magukat otthon benne: „Kizökkent az idő; — ú, kárhozat! Hogy én születtem helyre tolni azt.” — sóhajt fel Hamlet valamennyi tragikus hős nevében. — Éppen azért lehetnek aztán a tragikus hősök változatlanul hősei késői koroknak. És amennyire korhoz kötött a regény s gyorsan avuló egész anyagában, annyira halhatatlanok, időtlen érvényességűek az igazi tragédiák, mert a korszituáció csupán alkalom, ürügy mindenkor a lényege szerint „örök” és egyben ugyancsak lényege, sorsa, szerint „történeti” emberi lét belső ellentmondásainak érzékeltetésére. Nem véletlen, hogy majd minden tragédia történeti — a legkiválóbb tragédiák mindenesetre ilyen gyökerűek. A görög tragédia homéroszi epikai hagyományban gyökerezik. Péterfy Jenő tragikumelméletének legjelentősebb mozzanata, amikor a tragikum kultúrkoroktól függő, történeti korok szerint változó jelentését hangsúlyozza.⁶ Miután már előzőleg elment egészen az értékindividualizációs felfogásig: „A tragikum ereje annak nem formulázható részében, logikai elemeiben fekszik, hanem azon erős egyéni felfogásban és alakító erőben, mellyel egyes költők a tragikai tárgyat feldolgozzák.”⁷ Madách költői felfogása szerint az emberi történelem tragikus szituációk sorozata. Az ember tragédiája jelenetsorozatában szembeállítódnak a történeti ember különböző néven szereplő változatai az örök Emberrel, a különböző álarcok alatt tovább nyomozó Ádámmal, annak demonstrálására, hogy „Más név alatt a végzet ugyanaz”. Arról lehet vitatkozni, hogy ez a drámai költemény „tragédia”-e a maga egészében (Lukács György ekként bírálja⁸), de hogy a tragikumelmélet egzempláris példatára lehetne ez a jelenetsorozat, az kétségtelen. A mű egyik főerőssége azután ezeknek a tragikus szituációknak tragédiához méltó nyelvi megfogalmazása — Arany János segítségével. — Nem csoda, hogy jó ideig könyvdrámaként élt és hatott

és hogy színpadon is megmaradt, minden látványos cselekményszerűsége ellenére is, nyelvi műremeknek, amelynek aforisztikus csiszoltságú mondatai jóformán a nemzeti műveltség közszáján forgó szállóigéi. — Az egyébként elméleti meditációra alkatánál fogva olyannyira fogékony Madáchnak különös érzéke volt a tragikumelmélet lényege iránt, s mintegy ezt öltöztette konkrét történeti példázatokba. Történeti színei címűül személynevek kínálkoznak: Miltiades-jelenet, Tankréd-, Kepler-, Danton-jelenet néven szoktuk emlegetni őket.

3

A tragédia, amellettt hogy történelmi légkörű⁹, minden ízében moralista karakterű is egyben. Az erkölcsi „lenni vagy nem lenni” kérdése éleződik ki benne. De nem a konvencionális morál jegyében történik a könyörtelen ítélkezés, s éppen azért lehet tragikus jellegű. „A tragikus érzés az emberi osztó igazság mértékén túlemelkedő.”¹⁰ Egyébként egyszerűen moralitásokkal, iskoladramákkal állnánk szemben. Éppen abban áll a tragikus élmény katartikus jellege, hogy a lét és nemlét jegyében — sub specie aeternitatis — örökkévaló, emelkedett szempontok szerint a hőst bűnében — épp bukása által — felmentve érezzük. Nemcsak Oidipuszt, Antigonét, Hamletet, de Otellót, sőt III. Richárdot is. — A naiv szemlélő riadtan döbben rá, hogy ha csak átmenetileg is, de helyenkint rokonszenvez ezzel a „szörnyeteggel”. — „Nem bűnéért, vétségéért érezzük tragikus megindulást, hanem vétsége, bűne ellenére.”¹¹ „A büntetés már ennek irgalom” — a tragikus vétség fölött való ítélkezés frappáns megfogalmazása.

A tragédia az individuális értékstruktúrák megélése jegyében annak legtisztább és legtipikusabb formája, benne valóban mindenkinek igaza van a maga szempontjából. S a tragikus hős bukásának nem legutolsó sorban az az oka, hogy egyedül ő az, akinek rá kell döbbernies, hogy ez így van. Előkelő erkölcsi magatartásával képes megérteni az ő kételkedésüket. Kipling szerint a gentleman-magatartás egyik előfeltétele: Ha kétkednek benned, s bízol magadban, De érted az ő kételkedésüket... (Ha... Kosztolányi Dezső ford.) Ilyen „gentleman” — lord — léte legmélyéig Joseph Conrad említett tragikus hőse, Lord Jim, s ebben rejlik tragikumuma. De az még III. Richárd is a maga szörnyeteg voltában, a saját lénye parancsolta értékrend szerint: „Elhatároztam, hogy gazember leszek.” Ez a hős előttünk nyílt sisakkal játszik. Nem kell leleplezni. Ilyen léte végső határáig. És úgy robban szét, meg nem tagadva léte alapjait. A tragikus hős sorsa változataiban átvilágítja, mintegy kibontja, egyénisége titkos lelki struktúráit. Olykor épp ez a „döbbenet” a teljes átvilágítás döbbenete — amelynek Oidipusz olyannyira prototípusa, a tragikumnak nemcsak születési pillanata, de forrása is. A tragédia az egyéni értékstruktúra jegyében megy végbe, ennek jegyében történik az értékelés és ítélkezés is. Ibsen értelmében: a költészet általában maga is ítélkezés — ítélkezés önmagunk felett —, némileg tehát tragikus ítélkezés. — A tragédia tehát végső soron nem más, mint ennek legtipikusabb formája: legmagasabb rendű művészi élmény. Nem véletlen, hogy — mint azt már Schelling megállapítja — a tragédia a *szabadság* és *szükségképpiség* egységén a *líra* és az *epika* egysége.¹² — Szerinte a modern

költészet már Shakespeare-nél keveri a kettőt, ami részben onnan származik, hogy erősen uralkodnak tragédiáiban a lírai mozzanatok. — A görög tragédia nemcsak erősen epikai gyökerű, de ilyen karakterű is — narrative dialogizált. A shakespeare-inek már erőszubjektív a gyökere, s egyre jobban szubjektivizálódik. Így a modern tragédia már nála a drámai költemény felé tendál. Már a Hamlet, s azután a Vihar, az Athéni Timon. Majd végül is a Faust egész iskolája: a Manfred, a Kain, Az ember tragédiája, a Peer Gynt, Brand. Az individuális értékeknek abban a polifóniájában, ami lényegében a modern tragédia, valóban mindenkinek igaza van a maga szempontjából, s a tragikus hős bukásának oka és művészi formája, hogy ő az, akinek rá kell döbennie, hogy ez így van, képes megérteni a vele szemben állók kétkedését, anélkül, hogy képes lenne elfogadni és magáévá tenni azt. A modern tragikus hősben mindig van valami hamleti. A katarzis a „ne ítéld, hogy ne ítéltessél” legmagasabb rendű erkölcsi parancsának, az egyéni differenciálás ethoszának szférájába emel, az ilyen elfogultságoktól mentes, ezektől megtisztított szférába, abba a szférába, amelyben csupán önmagunk felett mondunk ítéletet. Ahol nemcsak félelem és részvét nincs már, de bosszú sem, és így a tiszta ideális művészi élmény szférája. Mint Max Scheler szépen mondja: „Maga az az egyszerű tény, hogy a Nap egyformán süt jókra és gonoszokra egyaránt, teszi a tragikumot mindenekelőtt lehetővé.”¹³ Innen a tragédia műfaji rangja. Már korán észrevették, hogy amiben a tragédia részesíti a nézőt, az nem egyszerűen „műélvezet”. Hogy valamiféle megtisztulásban — katarzisban — részesít. S ugyanekkor ennek érdekében rendkívül tökéletes szerkezetet és nyelvi megformálást kíván. — Már a görögöknél tulajdonképpen nyelvi műremekként született. S a grand siècle klasszikus francia tragédiája — Corneille és Racine — retorikai műremekként él mindmáig, s ezért jóformán csupán a Comedie Francaise színpadán.

4

A tragédia szigorúan zárt szerkezetű és keményre csiszolt nyelvi vetetű: mindenképpen megbonthatatlan, „mű”. — Alapvető különbség van közkeletűen tragikusnak minősítette esemény, tény és a tragédia nyújtotta tragikus élmény között. A tragikum, furcsa módon, ebben az intenziválásban, amely egyszerre fokozza a valóságélményt és jár valótlanítással, jut tisztán érvényre, válik lesújtó élményből fölemelővé. Így szinte típusa a művészi élménynek.¹⁴ A félelemtől, szenvedélytől olyasféle megtisztulást eredményez, amely ebből a létezésformából — az indulatok és szenvedélyek világából — egy emelkedett hangulati, érzelmi szférába emel, amelynek személyiségsíkon más az evidenciája. Megnyitja egyéniségünk mélységstruktúráját, és pedig nem pusztán azáltal, hogy megvilágítja, transzparenssé teszi, hanem azáltal, hogy egyértelművé rendezi, bizonyos értékélmény jegyében, amely egyszerre morális és formai. Innen különleges kultúrtörténeti és műfaji rangja. Ha a tragédia ekként — költői módon — az emberi lét egzisztenciális mélységeibe világít be, nem véletlen, hogy formául szinte megkívánja, követeli a zenei-hangulati alaphangütés, kristallizáció, költői feltételét, a verses formát, a „költői” formát. — Balázs Béla Halálesztétikájának és Hugo

von Hofmannsthal A Balga és a Halálának dekadens megfogalmazás, hogy az élet számára a halál jelenti a végső zárt formát: „Mint halat a háló, megöl a forma” — fordított előjellel igaz. A forma valójában „megváltó” jellegű, mert mint hatásforma és létezésforma dinamikus viszonyba lépve, megteremti azt a művi individualizációt, amelyre ráhangolódva énünk végső meghatározottságú formáltságához jutunk a zavaros, szétfolyó, kaotikus élethangulatokból. Ez a „forma” nem külsőséges váz-keret — hanem dinamikus mozgásfolyamat a mű lényegét tevő strukturáltságok között. Akként, hogy minden egyes rétegben történő változás valamennyiben jelentésváltozással jár, ekként lehet nem pusztán narratív, hanem *átéltető* közlés. (L. P. Valéry oxfordi előadását a költészetről¹⁵, valamint Arany János Chladni-lemez hasonlatát.¹⁶) — Ugyanaz a viszony, mint az egzisztencializmus tragikus „létbevetettség” jelentő „hangoltsága” és a között a hangoltság között, amiben a fenomenológiai értékesztétika szerint a művészi élmény részesít bennünket. — Kierkegaard és Heidegger a lét első adottságaként említi a bizonyos módon hangoltság totális érzését. Ezt a náluk nem én-szerű, hanem valahonnan meghatározottságot, amely hangulatban jelentkeznek, saját meghatározottsághoz kell segíteni. Csupán akkor lesz a létbevetettség tehetetlenségéből létmeghatározás teljesítménye, képessége. — Emellett Heidegger egész filozófiáját egyetlen hangulat, a szorongás, elemzésére építi. A művészi értékélmény hangulati zónája ezzel ellentétben feltételezi, hogy ne legyenek kizárva egyéb hangulati zónák sem a maguk individualizáltságában és sajátos zónajellegükben ne legyenek kizárólagosak. Így például a tragikus érzés hitelessége feltételezteti, hogy az ironia, humor, komikum is megvillanhasson mellette, s ha nem is villan meg, ne zárja ki fölmerülésük lehetőségét. — Ennek az életteljességnek — a művészi életteljességnek — az erőrendszere hiányzik még a személyiség moralista metafizikusanak, Schelernek, a fenomenológiai tragikumelméletéből. „A tragikumban — szerinte is — az ember eredeti nemessége válik nyilvánvalóvá.” Éspedig azáltal, hogy egy konkrét történelemben a dolgok oki összefüggésének függetlensége az értékek immanens követelményétől tökéletesen láthatóvá válik. — A vétkekesség alanya utáni kérdezősködésből keletkezik azután a félelemkeltő átvitele arra a kozmoszra, amely éppen a tettek és folyamatok végességével, az abban részes egyes emberekkel és szándékokkal keletkezik. — A mi világunknak és minden világnak lényegével jár, hogy a dolgok oki lefolyása a benne meglévő értékekre nincs tekintettel s hogy a követelmények, amelyeket az értékek magukból kifolyóan állítanak az egyes képződményekkel szemben, avagy a történés kibontakozásának folyamatával szemben valamely „ideál” irányába az oki összefüggésekkel szemben — mintha nem is fordulnának elő.¹⁷

Scheler tragikum-metafizikája újabb bizonyága annak, hogy a „tragikum” és a „tragédia” problematikája szinte ellentétpárhuzamot mutat. Az a jelentésváltozás, amit a dolgok a művészi alakításban tanúsítanak, talán itt a legszembeszökőbb. A természet közönyét a művészi alkotásban a költői újjáteremtés erőrendszere váltja fel — s ebben a sors kényszerűségét a morális szabadság princípiuma. A tragikum katarbikus funkciója csupán annak művészi feldolgozásában, a tragédiában jelentkezik: benne az értékindividualitás uralkodó szerephez jut, nyilvánvalóvá válik, s az egyéni lét ellobbanásának fényében hangsúlyozódik, diadal-

maskodik abszolút módon, mint Jeanne d'Arc a máglyán. A principium individuationis, amely a tragédia oka, egyben az emberi léttökéletesedés alapelve: a hős fizikai pusztulását is túléli törvényszerűségben. A tragédia nem intő, hanem fölemelő példa. — S a jelenség történetisége mindenkor a fejlődés magasabb fokon való érvényesítésére utal, arra, hogy „az ember olyasmi, amit felül kell múlni”. Minden tragédiában a létökéletesedésnek és nem a megalkuvásnak a parancsa szól hozzánk, az a parancs, amit Nietzsche így fogalmazott meg Zarathusztrájában: „A közeli szerelménél magasabb rendű a távoli és a jövőendő szerelme... Az a kísértet, amely mögötted fut, testvérem, szebb, mint te vagy; miért nem adod át neki a húsdod és a csontjaidat?... Nem tartotok ki eléggé önmagatok mellett...”¹⁸

Péterfy Jenő a maga páratlan problematika-érzékével rávilágít minderre: „... a tragikai érzés elemeiben homályos, zilált, bonyolult, s ha alapjában esztétikai is, sok másfajta benyomással és érzellemmel párosult: az élet tragikus eseménye is csak költői anyag.”¹⁹ S azután vizsgálja, milyen változáson megy át ez a tragikai érzés, míg tisztán költőivé válik.

Ennek a filtrálásnak, kristályosításnak szükségképpeni eszköze a tragédia, jelentkezésétől a feszített művészi forma: a ritmus és a nyelv fokozott zeneisége.

5

Jellemző, hogy a komikum és irónia színpadi műfaja, a vígjáték, milyen könnyen elvan minden ilyen formai kötöttség nélkül. Nem szólva a humor sajátos műfajáról, a regényről, amely szinte igényli a „pongyolaságot”, a terjedelmes, terjengős, kényelmes anekdotázó közlésmódot, a dickensi, Mikszáth Kálmán-i, krudys, kötetlen, élőnyelvi előadásmódot. De mindez nem jelenti azt, hogy ha az előbbi kettő, a komikum és az irónia műfaja, a vígjáték a kor felszíni jelenségeihez tapadva leleplező szándékú, ez a leleplezés ne érintené az értékindividualitást, ne azt szolgálná, ha a tragikum és a humor költőibb, közvetlenebb, emocionálisabb módon egyenesebb kapcsolatban áll is az értékindividualitással. Az előbbi, a tragikum, a kiélezett, kihegyezett értékindividualitás szélsőséges eseteit mutatja fel az önemésztő izzás fényében, a humor a kiegyensúlyozottan kiteljesedett, az érett egyéniség fölényesen bölcs lelkivilágát, amelynek épp a tőle idegen lelkivilágok beleélő megértése a fő ismertetőjegye, jellemző alapja.

A komikum és az irónia a hamis, az álstruktúrák leleplezője, közvetve szolgálja, őrzí az értékindividualizáció parancsát, leleplezve annak külsőséges, hazug formáit s főleg annak elárulását a mechanikus, konvencionális értékrend szolgálatában. Míg a tragédia költője az értékrend képviselőinek vakbuzgó szent mártírjait ünnepli — bukásukban is inkább csodálva, semmint siratva őket —, addig a vígjátékíró a társadalmi értékrend felszíni képviselőinek csupán egyéni hasznát ismerő, nagyon is szubjektív, konvencionális típusait leplezi le, a maguk minden előkelő egyéni értékstruktúrától idegen valójukban. Ekként a vígjáték szerzője tulajdonképpen mindenkor inkább szemfüles riporter, „író” kell, hogy legyen, semmint „költő”. — Jellemző, hogy mikor vérbeli költő vállalkozik ilyen korfeladatokra, mint amilyen Molière is, akkor ezek a ko-

mikus figurák könnyen átcsapnak a tragikumba — a tragikomikumba —, mint a Misanthrop vagy a Don Juan, de némileg már tagadhatatlanul a hátborzongató Harpagon és Tartuffe is. A tragikomikum groteszkje — az értelmét és értékrendjét vesztett valóság — már az abszurd felé mutat. Az irónia és az önirónia a tragikumba torkollva fölülkerekedik azon, és az értékidegen valóság szétrobban — ez az abszurd.

Míg a tragédiák rendszeren egy-egy egyéni értékstruktúráját jelentő nevet, személyi nevet, kapnak jelentés-összefoglaló címül: Hamlet, Macbeth, Otelló, Bánk bán, Faust — a vígjátékok címe rendszeren típusnév: Fösvény, Botcsinálta doktor, Kényeskedők, Képzelt beteg, Dicsekvő katona. — Ha azonban ezek a főszereplők sorsukkal átcsapnak a tragikumba, a címek is — mint Tartuffe, Don Juan — személynevek. A Fösvény, a Misanthrop helyébe is cimadóként a Harpagon illetőleg Alceste — a komikum és tragikum határán mozgó inkább egyéniség, semmint típus neve — kínálkozik. — Viszont hogyan festene Hamlet helyett A tépelődő királyfi, Bánk bán helyett A féltékeny nádor? Érthető, hogy Hegel Shakespeare-ben s általában a modern tragédiáirókban egyenesen a portrélista jellemfestőt volt hajlandó elsősorban méltányolni.²⁰ A címadásnak ez a módja külsőséges jele a zártságnak is, annak, hogy a tragédiában minden szükségképpen a jellemből fakad, s hogy benne a nyelv, a versmérték belsőleg determinált, változtathatatlan. A tragédia sorai véglegessé formált igék, s ezek a tetőpontokon aforisztikus, epigrammatikus megformáltságúak; tragikus tiráda és epigrammatikus csattanó — Corneille, Racine — jellemzi dialógjait. Ilyen természetű nyelv dominál bennük, amint a próza egyik nagy mestere, Tolsztoj hírhedt Shakespeare-pamfletjében — olyan tomboló ellenszenvvel megállapította. A tragédia hősei a költészet nyelvi síkján beszélnek, a költő színvonalán. Ez vonzotta a mi Vörösmartynkat ehhez a műfajhoz. Így látszhatik a tragédia egylendületű rögtönzésnek (Shakespeare művei), vagy tündökölhet hosszadalmas aprólékos gyémántcsiszolás eredményeként (Goethe Iphigéniája, Schiller tragédiája). A tragédia kinyilatkoztatásszerű kell, hogy legyen: amilyenek a görögöknél született, szent szöveg. A görög tragédia éppolyan zárt formai kompozíció, mint egy görög templom, vagy istenszobor. De a modern tragédiának a maga polifonikusságában is (Shakespeare, Goethe, Schiller, Katona, Vörösmarty, Madách) legfőbb varázsa a nyelv, a „szöveg” — a forma, a megformáltság. A tragédiafordító nem közönséges feladattal birkózik. Ez a műfaj azért olyan szuggesztív, elragadó, halhatatlan, mert minden ízében formára bízta a mondanivalóját. Így egyrészt a sorsok káosza felett feszülő végzetes törvényszerűség: Katartikus rend — másrészt innen a tartalmi problémák időszerűtlenné válása ellenére, kortól független, megújuló hervadhatatlan életük és hatásuk.

A tragikus anyagot feldolgozó epikus mű, akár ha próza, de még ha regény terjedelmű is, a poème en prose kötöttségeihez közeledik, fokozott művi individualizáció parancsára zárt szerkezeti formát ölt. Részben már Flaubert ilyen jellegű regényei, Joseph Conrad Lord Jimje, Thomas Mann Halál Velencében, Camus Közöny, Zuhanás tragikus hangulatú és feszítettsgű prózaremekei éppúgy a poème en prose határán járó nyelvi műreemek, mint a mi Kemény Zsigmondunk Rajongókja és Zord idője. S a tragikum, a drámai epika reprezentatív lírai műfaja, a ballada, a legszigorúbb, legkötöttebb műfaji szerkezet, csupán így lehet „tragédia

dalban elbeszélve". — Ez vonzotta a belső szerkezet és a művi individualizálás nagymesterét, Arany Jánost, ehhez a műfajhoz. És valóban az Arany-formanyelvnek, a művi individualizálásnak, a balladák az egzempláris remekei. S az Arany ballada-nyelvből születő tragikus líra, a „belső ballada lírája”, Adyé.

6

Ha a tragikum, a tragikus szituáció, megfogalmazása és feloldása minden tekintetben feszített formanyelvi megoldást parancsol az értékindividualizáció közvetlen szolgálata jegyében, a komikum és ironia műfaja, a vígjáték nagyon is túri, sőt kívánja az ötletszerű esetlegességeket, a pongyolaságot. Szinte a rögtönzés látszatának kell uralkodnia a jó komédia előadásában, s nem is igazi komikus az, aki nem képes a rögtönzésre.

A tragédiát *művi egyéniség* jellemzi — a vígjátékot a *szellemes eredetiség*. A tragédia nemcsak jól megbírja, hanem egyenesen megkívánja, hogy az anyag közismert, szinte hagyományoszerű legyen. — A vígjáték végső soron jól megírt szatirikus riport. — A tragédiának megrendítőnek kell lennie — a vígjátéknak csupán érdekesnek, szórakoztatónak. A „költészet” és az „irodalom” határmezsgyéje mutatkozik mindebben. A költőt a művi individualitás hangulati kötöttsége jellemzi a tragédiában — a *vígjátékíró*t a jó tájékozottság, a riporteri szemfülesség, fürgeség, találékonyság és szellemesség, a józan megfigyelés — csupa olyan intellektuális készségek, amelyek társaságilag hasznosak, amelyek azonban nem alakítanak szubjektív életmózzanatokból *szimbolikus egyéni hangulati zónát*. A tragédiák nem torkollhatnak ugyan a humor békítő hangulatába, de igen gyakran tündökölnek az ész, az ironia, az önironia jeges fényében. Még a Faust és a Hamlet is, nemcsak Corneille, Racine, Schiller tragédiái, amelyek szinte elejétől végig dialógjaik hideg, jeges fényében ragyognak, olyan jeges fényben persze, amelynek hidegsége süt és éget. Az ironia, az önironia a megértés kíméletlen korrekciója — amely látszólagos beleérzéssel fordul az ellen, ami fogyatékos vagy hazug.

Különös, már nem is annyira műfaji, mint inkább általános esztétikai kategória a humor. Pusztá lehetőségével jelzi, hogy az értékindividualizáció művészi folyamata nem hajlott el az autisztikus, szkizotim irányába. Nem tarthatjuk klasszikus hitelűnek azt a stílust, amely fennköltén hamis pátoszával kizárja ennek a hangulatnak a lehetőségét. Az értékegyéniség sorsa mögül nem hiányozhatik az élet teljessége által történő kifejezés hitelesítő biztosítéka. Ezáltal szabadul meg a tragikus hős a tragédiában autista jellegétől s illeszkedik mintegy bele annak a polifonikus hangulati kozmosznak a légkörébe, amit a humor jelöl.²¹ Ebben áll a „naiv” költő fölénye a pátosz költőivel szemben, ez helyezi Goethét Schiller fölé. S ennek a hangulati lehetőségnek a jegyében marad a költők örökös fedelme Shakespeare. Hegel Falstaffban látja az egyetemes sors kontemplatív költőjét, Shakespeare-ben azt, akitől idegen minden igazolás és elítélés.²² Shakespeare nem véletlenül az egyéniség megszületésének korában válhatik a költő, a költészet reprezentánsává. Amikor Rembrandt önarckép-sorozatával a belső embert vászonra vetíti.

Ekkor jelenik meg ugyancsak önála az esztétikai kategóriák teljes skálája: a tragikum, a humor, az irónia, a komikum váltakozva villannak meg műveiben a maguk sajátos funkciójában. — Csakúgy, mint később nálunk lelkes tisztelője, Petőfi Sándor költeményeiben — kivéve nála az egy tragikumot. Ezért hiába küzdött drámai műveiben, ez lényegében idegen volt a közösségi harcban vezerséget vállaló egyéniségétől. Ő azt érezte volna tragikusnak, ha nem eshetik el a „harc mezején”. Az életet és a harcot fölébe helyezte a költészetnek. S talán épp azért lehetett ennek egyik legnagyobb képviselője? A tragikum azonban valóban csupán *költői* feldolgozásaiban szép — amint azt Péterfy Jenő hangsúlyozta. Az életben bizony inkább leverő, semmint fölemelő — legfeljebb, ha megrendítő. Ez a tragikum és tragédia paradox viszonya, amelynél fogva oly sok vitára adott lehetőséget. Végső soron tehát nem az a tragikus, hogy az embernek meg kell halnia, mint azt Scheler állítja. Meghalhat akár fiatalon, s még akkor sem tragikus ez a halál, ha remekművek maradnak el miatta, és ha úgy tűnik is, hogy hasztalan volt az áldozat. A költő eleste a segesvári síkon nem tragikus, hanem hősi sorsot teljesített ki. — Annál inkább tragikus volt a nemzeti önmegvalósítás kísérletének, a szabadságharcnak a bukása. Ennek a tragédiának szimbolikus hőse lesz Döbling önkéntes foglya, valamint az örökös hallgatásba burkolódzó „tiprott hő”, akinek sebzett homloka körül azután a nemzeti önvád kétes árnya borong.

Arany megkísérli, hogy tragikomikummal jusson túl ezen a tragikus életérzésen: S oly küzdelemre, mely világcsoda, Kétségbeesett kacaj lön Nagyida... De hasztalan. Ez az érzés végül is a döbbenet lírájában, a tragikus epikában és a lírai ballada műfajában öltött testet. Valamint Kemény Zsigmond tragikus életérzésű történelmi regényeiben. Gyulai Pál és Péterfy Jenő esztétikai érzeke ezeket érezte hiteles korreprezentatív műveknek Jókai optimista hangulatú eposzéival szemben. — Ez a kor fogadta el Katona József tragédiáját saját érzésvilága kifejezéséül, s ugyancsak ez a tragikus hangulat sugallta Madách öngyilkossági kísérlettel tetőződő történelmi jelenetsorozatát. Végső soron ebből az életérzésből született Ady nemzeti egzisztencialista lírája a „Mit ér az ember, ha magyar?” és az „eltévedt lovas” alaphangütésével, a magával verekedő költő belső balladáit.

Ha abban nincs is igaza Schelernek, hogy az emberi lét azért tragikus, mert véges, annál inkább igaza van, amikor megállapítja, hogy a tragikumban az ember eredeti nemessége válik nyilvánvalóvá — hozzátehetjük Péterfyvel — a költői műalkotásban.

JEGYZETEK

¹ Oscar Becker: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Husserl Festschrift. 1930.

² F. W. von Schelling: Sämtliche Werke. V. k. 720. d. — Schelling — August Wilhelm Schlegelhez hasonlóan — megállapítja, hogy Shakespeare-nél a jellem veszi át az antik sors szerepét; „a jellem a hős sorsává válik Shakespeare-nél”.

³ Joseph Conrad: Lord Jim. Ford. Örkény István. 1971. — 269. l.

⁴ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. 1872. 14. fejezet.

- ⁵ Max Scheler: Zum Phänomen des Tragischen, Abhandlungen und Aufsätze. 275. l. s köv.
- ⁶ Péterfy Jenő: A tragédiáról. 1887. Összegyűjtött Munkái. 1902. II. k. 469—506. l.
- ⁷ Péterfy Jenő: A tragikum. 1885. Összegyűjtött Munkái. 1903. III. k. 8—9. l.
- ⁸ Lukács György: A modern dráma fejlődésének története. 1911. II. k. 500—501. l.
- ⁹ Más aspektusból, de hasonló problémát vizsgál Németh G. Béla Tragikum a történetfelfogásban. 1971. — értekezésében.
- ¹⁰ Péterfy Jenő: id. mű, Összegyűjtött Munkái. III. k. 19. l.
- ¹¹ Péterfy Jenő uo.
- ¹² F. W. J. von Schelling: Sämtliche Werke. V. k. 690. l.
- ¹³ Max Scheler: Zum Phänomen des Tragischen. Abhandlungen und Aufsätze. I. k. 275. s köv. l.
- ¹⁴ Ez viszi arra Péterfy Jenőt, hogy — némileg Beöthy Zsolt egyértelmű, pusztán moralista-metafizikai álláspontjával szembehelyezkedve — kijelentse: „Szóval — s ide vágnak megjegyzéseim — a tragikai érzelemben nem az etikai szempont, hanem az esztetikai az irányadó.”
- ¹⁵ Paul Valéry: Költészet és elvont gondolkodás. (Dizsdoktori előadás az oxfordi egyetemen. 1938.) Ford. Somlyó György. Megjelent a Paul Valéry és oxfordi előadása a költészetéről kötetben, 1946. 73. l.
- ¹⁶ Arany János: A magyar nemzeti versidomról. 1836.
- ¹⁷ i. h.
- ¹⁸ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Von der Nächstenliebe.
- ¹⁹ Péterfy Jenő: A tragikum. 1885. Összegyűjtött Munkái. 1903. III. k. 8. l.
- ²⁰ G. W. Fr. Hegel: Sämtliche Werke. III. k. 542. l.
- ²¹ A humorról mint összetett érzésről 1. Harald Höffding: Humor als Lebensgefühl. 1918.
- ²² G. W. Fr. Hegel: Sämtliche Werke. II. k. 207. l.