

## KIERKEGAARD A FORMA ÉS A TARTALOM VISZONYARÓL

IVAN FOCHT

„Mi vár rám? Mit hoz számomra a jövő? Nem tudom, semmit sem sejtök. Amikor a pók egy szilárd pontról lefelé ereszkedik, a mélybe, szüntelenül és kizárólag az üres térséget látja maga előtt, ahol — bármennyire is kapalózzék a levegőben — nincs hova tennie lábait. És ami tovább úzi, nem más, mint az a vékonyka szál, amelyet a potrohából bocsát ki. En is így vagyok. Elöttem az üres térség, s ami tovább úz, egy konzekvencia, ami mögöttem áll. Ez az élet olyan alaposan, olyan borzalmasan torz, hogy már nem lehet kibírni.”

*Kierkegaard: Vagy — vagy*

Így született meg több mint száz esztendővel ezelőtt — 1843-ban — Sören Kierkegaard, „a boldogtalan dán” művében az egzisztencializmus. S mindaz, amin a későbbi egzisztencialisták dolgoztak, a mélybe ereszkedő fonál megtoldása volt. Az üresség egzisztencialista hangulata Kierkegaardnál olyan mélyen kirajzolódott, hogy sem Sartre „szabad terve”, sem Heidegger „számkivetettsége a nagyvilágba” semmi lényegesen újat nem tehetett hozzá. Kierkegaard e tekintetben éppen úgy ősatya, mint ahogyan Joyce a modern regény őse. Egyes követői hol ezt, hol meg amazt a fonalat fejlesztik tovább, azonban mindez in nuce megvan már az *Ulysses*ben: a főhős és az egységes cselekmény hiánya, a helyzetek párhuzamossága, a szaggatott, véletlen képzettársításokkal széttagolt szöveg és az átmenet az abnormálisba. Természetesen nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az egzisztencializmus fejlődési vonalához később a fenomenológia is csatlakozott (enélkül sem Sartre-t, sem pedig Heideggert nem lehet megérteni), a fenomenológia azonban inkább módszerként és eszközként szolgálhat, hogy teljesítse az üresség megrajzolásának egzisztencialista feladatát.

Nemcsak az ürességérzést, hanem a gyötrelém érzését is több mint harmincféleképpen tudta Kierkegaard kifejezni. Már műveinek címei is a helyzet súlyosságáról szólnak: *Vagy — vagy, Ismétlés, Rettegés és reszketés, A félelem fogalmáról, Halálos betegség, Válság*. Kierkegaard sokat vergődött, de nem kedvezőtlen anyagi helyzete miatt (apja gazdag gyáros volt), hanem attól a megismeréstől szenvedett, amelyhez gondolkodásmódja és gondolatainak folyamata vitte. Annál mélyebb

volt a tragédia. Pedig valójában tragédia nem is létezik, ha külső körülményeken alapszik.

Kierkegaard filozófiája a Hegellel való ellenzékben fejlődött. Számára — és a modern egzisztencialisták számára — a rendszer a szabad gondolkozás börtöne. Márpedig Hegel a rendszeres és spekulatív filozófia fő-fő képviselője volt. Kierkegaard nem elvont, élet-idegen, hanem konkrét dialektikát akart. Ezért viszi át az egyén szubjektív élményeinek szférájába azokat a fázisokat, amelyeket Hegel az abszolút szellemnek tulajdonított. Így jutott el a maga három stádiumáig: az esztétikai, etikai és vallásos szakaszig. Nem szabad szem elől tévesztelnünk azt az alapvető ténytet, hogy Kierkegaardnál az egzisztencia átéléséről van szó, és ezt az átélést — úgy látszik — lehetetlen elvont formában kifejezni. Innen ered minden egzisztencialista ellenkezése a rendszerekkel szemben. Emiatt állapítja meg Ottokar Matura *Kierkegaard egzisztencialista filozófiájának esztétikája* című művében, hogy a logikai rendszer lehetséges, az egzisztenciális rendszer azonban semmiképpen sem létezhet. Kierkegaard-nak az az elképzelése, hogy racionális úton nem lehet eljutni a valóságig (míg Hegelnél minden, ami racionális, az valóság is, és minden valóság racionális), mert ha az értelem felfoghatná a valóságot, gondolatívá, változtatná, tehát meghamisítaná, Matura számára éppen Kierkegaard volt az első, aki az élmény és a racionális közötti teljes ellentétre rámutatott. Kierkegaard tehát csak ennek a megismerésnek létezését engedi meg, amely kapcsolatban áll az egyénnel, a maga élő egzisztenciális viszonyában.

Egy racionális struktúra feltételes, és kérdés, hogy használható-e a valóságban. Miért? A rendszernek valahol, valahonnan el kell kezdődnie, illetve bizonyos elveket fel kell tételnie. Márpedig az elvek ismét másokat tételnek föl. Emiatt van szükség kiindulópontként egy önkényesen megválasztott elvre. Az egész logikai rendszer tehát valami logikátlanon, az önkényességen alapszik. Kizárólag egy meghatározott álláspont alapján létezhet az egész rendszer. Ahhoz azonban, hogy a rendszer teljes legyen, feltételezhető, hogy többé már nem is létezik.

De nemcsak Kierkegaard-nál van így. Az egzisztencializmusnak már tárgyánál fogva is szemben kell állnia a rendszerrel. Íme, így ír Nicola Abbagnano clasz egzisztencialista: A tan nem minden. Végső fokon az embernek, az egyénnek kell döntenie. A filozófia nem csak külön tudomány, tevékenységét nem lehet csupán elméleti jelentőségre korlátozni. A jelentőséget szükségszerűen a tapasztalat és az élet egy formája egészíti ki — csak ekkor válik igazívá a filozofálás. A rendszer korlátozottnak bizonyult. Az élet egész értelmét kell felfogni. Ha már létezik a filozófia mint tan, lennie kell egy olyan filozófiának is, ami emberi tett, ami az emberi lét momentuma vagy lényege. Minden tanak alapulnia kell valamin, mert a filozófia az emberi lét lényeges szempontja. „Azzal, hogy filozofál, az ember olyan lényé válik, aki saját magát teszi kérdéssé, olyan lény lesz belőle, aki saját létezését szemléli — és éppen ezért követel meg kételkedik, retteg és dolgozik, hogy a jövő urává válhasson.”

*Mi a metafizika?* című rövid, de rendkívül súlyos művében Heidegger is eljut arra a következtetésre, hogy a logika rendszere éppen a

legnehezebb és a legfontosabb kérdésekben mondja föl a szolgálatot. A logika ténye semmit sem magyaráz meg, csupán az egzisztencialista tapasztalat segítségével érthetjük meg a dolgokat. Már a Semmi kérdésnek fejtegetése közben csütörtököt mond az értelem ereje, s vele együtt a logika is, amely kénytelen mindent tárgynak tekinteni. És természetes, a Semmi nem lehet tárgyas. Hiba volna, ha a Semmit minden létező tagadásának tekintenénk, mert a létezőt is csak létezőnek tekintjük. Az ilyen Semmi „fogalmi Semmi”, éppen úgy, mint minden, ami létezik, csak fogalmilag létező. Ez az úgynevezett „elképzel Semmi”. Mivel a Semmi önmagában nem tartalmaz különbségeket, lehetetlen megállapítani a „fogalmi” és az „igazi” Semmi közötti különbséget. Az igazi Semmi csupán a tapasztalatokban, a hangulatban, a félelemből csirázik ki a maga teljességében.” Így lesz ezekből az egzisztenciálékból a megismerés csiráinak táptalaja.

Kierkegaard Hegel rendszerét a szellem bizonyos kényelmi állapotának tekintette, amelyben minden gyönyörű, konfliktusmentes összhangban áll és fejeződik be. A hegeli típusú dialektika elfogadta az és-ést, Kierkegaard dialektikája viszont azt mondja: sem-sem. Az embernek Krisztus módra kell megfeszülnie az ellentmondások között — anélkül, hogy döntene, anélkül, hogy megbékélne.

Veszedelemes dolog ellentétben kifejleszteni egy gondolatot. Ekkor történik meg, hogy a tagadás ellenére átvesszük az ellenség által meghúzott koordinátákat és az ő gondolkodási módját. Egy már kirajzolt dimenzióban mozgunk. Ugyanazokat a terminusokat használjuk, csak hogy ellenkező előjellel. Ez történt Kierkegaard-ral is. A hegeli gondolat ellen küzdve, Hegel gondolatainak keretébe jutott, és mindez olyan drasztikus és kifejező módon megy végbe, hogy Max Bense *Hegel és Kierkegaard* című könyvében tökéletes párhuzamot talált a két filozófus tanításai között. Noha kezdetben a tagadás volt a szándéka, Kierkegaard valójában Hegel gondolatait egészítette ki. Kierkegaard Hegel elméleti, absztrakt filozófiájának izomorf, konkrét, gyakorlati pandanja.

„Azt mondhatjuk, hogy Kierkegaard Hegel rendszeres filozófiáját a maga egzisztenciális prózájába ültette át. A filozófia erőteljes, „antropológiai” redukciója, amely Kanttal és Hegellel kezdődött, Kierkegaard-nak Hegel egzisztencialista interpretációiban jutott el a szélsőségig, és ezt a redukciót szociológiai, illetve politikai interpretációkkal Marx egészítette ki.”

A gondolatok vagy álláspontok „egzisztencialista megfogalmazásán” „a fejtegetések bizonyos kiéleződését értjük, ami hatásos módot nyújt arra, hogy döntsünk: komolyan vette avagy sem egy gondolkozó a maga álláspontját, azaz a tőle származó és az őt személyesen érintő következtetéseket visszavonta vagy sem, tehát egy olyan nyelvre gondolunk, amely komplementáris az absztrakttal, azaz azzal, ami az álláspontok igaz és igaztalan volta között dönt.”

Az egzisztencialista megnyilatkozás lényegében az egzisztenciális kifejezése, egy gondolat konkrét, egyéni, reális demonstrációja, amelynek anyagi egzisztenciája van.” Vegyük csak Copernicus példáját. Minden napi életével is bizonyítani akarta a maga igazát. Kierkegaard szerint is az igazság csak akkor igazság, ha gyakorlatilag megvalósítható a konkrét egzisztálásban.

„Az egzisztencialista megnyilatkozás” közömbös abból a szempontból, hogy magányosan, elkülönülten vagy pedig egy rendszerben jelentkezik-e, de — Bense szerint — megjelenhet a költői beszédben is. Kierkegaard-nál is így van. Az effajta filozófia a maga kísérleti és esszéisztikus stílusával — akárcsak az irodalom — a hatást keresi. Ezért mondjuk, hogy Kierkegaard „Hegel egzisztencialista korrektívája”.

Kierkegaard *Tudománytalan végső hagyaték némi filozofikus morzsákkal* című művének német kiadója is rámutatott arra, hogy Kierkegaard kiegészítője Hegelnek. Ezt írja róla: „... a szubjektív gondolat az objektív korrektívája, egyben azonban elkerülhetetlenül ellentéte, ha a valóságot valóban föl akarjuk ismerni”.

Így hát Kierkegaard filozófiai sorsa szükségszerűen Hegelhez kapcsolódik. Főleg esztétikai tanaiból látjuk ezt világosan:

Mi a költő? Boldogtalan ember, akinek az ajkai úgy formálódtak, hogy sóhajtása és kiáltozása tetszetős zenévé változik, miközben lelke titokzatos kínok között gyötrődik. És az emberek körülveszik, biztatják: Dalolj tovább! Más szóval: a szenvedés csak hadd gyötrője a lelkét és csak énekeljen megmegújuló fájdmájában. Kiáltoznia nem szabad, ezzel megijesztené az embereket. A költemény azonban szép, szívesen is hallgatják. A bírálók meg ezt mondják: „Így kell ennek lennie! Így, az esztétika törvényei szerint. — Természetes, hiszen a bíráló úgy hasonlít a költőre, mint egyik tojás a másikra. A különbség csak az, hogy szívében nem kínokat és ajkain nem muzsikát hord. Ezért jobb hát, ha az ember disznópásztor, és a sertések megértik, minthogy költő legyen és az emberek ne értsék meg”.

És éppen a szó irodalmi értelmében vett „egzisztencialista korrektív” miatt kell elmélyedni Kierkegaard fejtegetéseibe, „gondolati lírájába.” Véleményem szerint az egyik esztétikai kulcspont éppen a *Vagy — vagy* című könyvben található meg, a tartalom és a forma viszonyának taglalásában.

Lássuk csak, hogy nyúl Kierkegaard az esztétika problémáihoz!

„A véletlennek csak egy tényezője van: csupán véletlen, hogy Homérosz a trójai háború történetében az elképzelhető legegikusabb anyagra bukkant. A szerencsének két tényezője van. Az a szerencse, hogy a legegikusabb epikai anyag éppen Homérosz kezébe került. A hangszúly egyenlő mértékben van Homéroszon és az anyagon. És itt lehet meg az a mély harmónia, amely kicseng minden olyan műalkotásból, amit klasszikusnak nevezünk. Így áll a helyzet Mozarttal is. Az volt a szerencse, hogy a szó igazi értelmében vett zenei anyag éppen Mozartnak jutott és nem másnak.”

Kierkegaard olyan nagyra becsülte Mozartot, hogy számára minden rombadőlt volna, káosz keletkezett volna — ha nincs Mozart. A maga példájával mutatta meg, mi az „esztétikai egzisztencia”. Esztétikai

szempontból egzisztálni, ugyanazt jelenti: művészileg létezni és csak a művészetben lelni meg a lét értelmét és szilárd alapjait.

A fentiekből következik, hogy a klasszikus művészet számára múlhatatlanul szükség van egy lánghalméremre és a hálás anyagra. A klasszikus alkotásokban „abszolút összhang” áll fenn a két tényező között, és elszakíthatatlan a kapcsolat: mert az „epikus anyagot” csupán Homérosz felfogásában, az ő átlényegítése után látjuk. Homérosz léngelméje alapján fedezzük csak föl, hogy a feldolgozott anyag valóban nagy. És ha a dolog második részére helyezük a hangsúlyt az első rovására, azaz, ha a költői erőnek tulajdonítanánk a kizárólagos fontosságot, szem elől tévesztenénk azt, hogy az értelem, a lényeg, amellyel Homérosz áthatotta az egész anyagot, már ott lappangott magában a témában. Az igazi forma az anyag formája. Ezzel a felfogással kapcsolatban természetesen nehézségek merülnek föl, be kell bizonyítani, hogy a forma nem mutatkozik meg magán az anyagon, hogy a történelem kénytelen egy egyén útján zengeni önmagáról.

„A költő keresi a maga anyagát.” A költő éppen azt találja meg, ami egyénileg a legjobban megfelel neki. Maga a kívánság azonban még nem művészet, s ez a megállapítás érvényes minden tehetetlen költői kívánságra. „De helyesen kívánni, ez már művészet, sőt tehetség. És éppen ez a jele a zseniális tehetség megmagyarázhatatlanságának és rejtélyének, mert csak kívánnia kell, s mintha varázssvessző volna a kezében, a kívánt tárgy ott van, ahol akarja, hogy legyen.”

Az anyag és a forma tehát — Kierkegaard szerint — lényegileg egymáshoz tartoznak.

Így hát csupán egy mű vagy pedig az alkotások egy meghatározott sorozata teszi a művészt klasszikussá. Homérosz megírta a Béka-egér harcot is, ez az alkotása azonban nem tette klasszikussá. A művész nagy lehet minden alkotásában, de csak akkor lesz klasszikus, ha a legkifejezőbb és a legtisztább anyagot választotta művéhez. Így tette Mozart is, amikor a Don Juant komponálta.

Kierkegaard Mozart Don Juanját tartja minden idők legnagyobb zenei alkotásának. Abban azonban téved, hogy a zeneművészet legtisztább képviselőjéül egy operát jelölt ki. Az operában ugyanis van egy zenén kívüli alkotóelem is: a librettó: Jobb és meggyőzőbb lett volna, ha egy abszolút tiszta szerzemény mellett foglalt volna állást, annál is inkább, mert Mozartnak ilyen alkotásai is vannak. Látni fogjuk azonban, hogy Kierkegaard éppen azért határozott így, mert keveri a művészi és a nem művészi tartalom elemeit. Éppen ezért elemzi olyan nagy részletességgel Don Juan alakjait. Nem veszi észre, hogy az igazi művészi tartalom nem lehet más, mint az, amit a forma határoz meg, és másfelől a nem-művészi tartalomra alkalmazva tiszta, művészi tartalmat szül.

NT	F	MT
(nem-művészi tartalom)	(forma)	(művészi tartalom)

A nagy dán azonban nem tett különbséget a kétféle tartalom között. Számára a tartalom kizárólag az, amit a mű bemutat és ami benne kifejezésre jut. Mindenekelőtt az eszme, — és Kierkegaard ebben is igazi

hegelianus. Azt írja, hogy a klasszikus műveket lehetetlen összevetni. Hiba azt mondani, hogy az egyik nagyobb a másiknál, mert „minden klasszikus alkotás egyforma magasságban áll, mindegyik végtelenül nagy”. Márpedig a végtelenségben nincsenek arányok. Nyilvánvaló, hogy ez esetben zavarólag hat az a feltételezés, hogy mindenfajta művészetben van egy abszolút művészi tárgy, és ez a feltételezés juttatta addig a megállapításig, hogy valamennyi művészetben csak egy mű klasszikus, és végül is ez a feltételezés juttat el addig a tényig, hogy Kierkegaard a művészetet nem-művészi tárgyakkal kapcsolja egybe.

És ha mégis, mindannak ellenére, hogy a klasszikus alkotások között nem lehet párhuzamot vonni, meg akarunk állapítani egy bizonyos rangsort, erre is van lehetőség — állapítja meg Kierkegaard, de kizárólag egy lényegtelen valami alapján, mert ellenkező esetben elismernék, hogy már a lényegben is vannak különbségek. A kritériumokat — folytatja — mindaddig az anyagban vagy a formában igyekeztek meglegelni. Márpedig mindkét módszer hibás és nem dialektikus.

Ha a kritériumot az anyag tulajdonságaiban keressük, el kell jutnunk ahhoz a megállapításhoz, hogy az anyag „lényeges momentum ugyan, ha a tényezők egyike, de nem abszolút, mert csupán egy momentum” Helyes az a megállapítás, hogy a klasszikus művek számára az anyag nem jelent semmit, viszont mások számára rendkívül jelentős. Az első megállapítás az építészetre, a szobrokra, a zenére és a festőművészetre vonatkozik. „Számukra az anyag — és ez a festészetre is áll — nem több egyszerű ösztönzésnél.” A másik a legtágabb értelemben vett költészetre vonatkozik, tehát mindarra, ami a nyelven és a történelmi tudaton alapszik. Míg a többi művészet lehet úgyszólván történelmietlen, a költészet a nap konkrét témájához kapcsolódik. E tekintetben közeledik Sartre felfogása Kierkegaard-éhoz. Sartre is különválasztja az irodalmat a többi művészet körétől, s azt állítja, hogy az irodalom az egyetlen, amelynek elkötelezettnek kell lennie, tehát reagálnia a történetekre. A többi művészetnek nincs meg ez az eszmei jelentősége. Ez a megállapítás nincs összhangban a művészet megszokott felosztásával, amely szerint a művészet prezentatív vagy nem prezentatív. Mert mi az irodalom mellett a festészetet és a szobrászatot, sőt a színművészetet is a prezentatív művészetek közé soroljuk (tehát azok közé, amelyek egy tárgyat vagy jelenséget mutatnak vagy mutathatnak be), a nem prezentatív művészeti ágakká pedig a zenét, az építészetet és az ornamentikát nyilvánítjuk. Sartre azonban a költészetre is úgy tekint mint egy nem prezentatív, és el nem kötelezett művészetre. Csak a műprózának van dolga a jelentésekkel, illetve jelekkel, amelyek rajta kívül álló valamiről szólnak. „Más színekkel és tónusokkal dolgozni, mint valamit szóval kifejezni”. Mert „a színek, hangjegyek és formák nem jelek, semmi olyanra nem utalnak, ami rajtuk kívül van”.

Sartre *Mi az irodalom* című munkájában így fejt ki ezt:

„Tintoretto nem azért választotta azt a sárga színfoltot az égen, a Golgota fölött, hogy félelmet jelöljön vagy keltsen vele, ez a vonás maga a félelem és ugyanakkor a sárga égbolt is. Nem a rettenet ege, nem is a megriadt ég, hanem a rettenet, amely tárgygyá lett, a félelem, amely átalakult egy sárga csikká és teljesen megtelt a dolgok sajátosságaival, a tárgyak áthatolhatatlanságával, elterjedettségével, vak per-

manenciájával, külsőségeikkel és viszonyaik végtelen tömegével. Tehát ez a félelem leolvashatatlan, egy hatalmas, hiábavaló erőfeszítés, ami mindig megtorpan félúton, az ég és a föld között, hogy kifejezze mindazt, amit ezek a tárgyak természetüknél fogva egyáltalán ki tudnak fejezni. És ugyanígy egy dallam jelentése (ha egyáltalán lehet jelentésről beszélni: ez esetben) nem a melódián kívül van, megkülönböztetésül az eszmétől, amelyet többféleképpen lehet hitelesen kifejezni.”

Így tehát Sartre is — akárcsak Kierkegaard — különválasztja az irodalmat (illetve a prózát), külön művészetté nyilvánítja, amely lényegében különbözik a többbitől. Könnyű most megállapítani, hogy mindez azért van, mert az irodalom szavakat használ, márpedig a szavaknak külön jelentésük van, amelyekkel a tárgyi világról beszélünk. És éppen ez a legfontosabb Kierkegaard számára, mert a művészi tartalom alatt a nem-művészire, illetve az eszmére gondol. Látszólag minden egzisztencialista számára az irodalom valahol a csúcson van. Ez tűnik ki Heidegger és követője, Alleman írásaiból is. Tudjuk, honnan ered ez az állásfoglalás. Az irodalom a nyelvet használja eszközül, a „nyelv pedig a lét háza”. A művészetnek nem önmagától fogva van értelme, hanem azért, mert föltárja az igazságot. A művészet igazsága másvalaminek az igazsága, ami rajta kívül fekszik. Mindez a hegelianizmus szembeütő nyoma. Hegel számára is az irodalom volt a legmagasabbrendű művészet, azért, mert fogalmi kifejezéseket használ, és eszerint minden művészet közül a legközelebb áll a filozófiához. Ez a hegeli nyom okozta Kierkegaard tanának sok következetlenségét, emiatt ingadozik a költészet és saját zenei hajlamai között, a maga eszteticizmusa és az objektív idealizmus, az esztétikai és a vallási stádium között. Erről még majd szólni fogunk.

Kierkegaard gondolatai tehát ebben az értelemben kizárólag a nem művészi tartalom felé irányulnak, így — természetesen — a képzőművészetek is meg lehetnek nélküle, anélkül, hogy ez a körülmény csökkentené értéküket. Ezen az úton haladva, abba a nehézségbe ütközött, hogy az esztétikai szemlélődés vagy a formából, vagy pedig a tartalomtól indul ki. Önmagától értődik — folytatja —, hogy bizonyos művészetek meglehetnek tartalom nélkül is, ha azonban ebből egyfajta osztályozást akarunk kiformálni, ha az anyag jelenléte, illetve jelen nem léte alapján akarnak következtetni egy bizonyos előnyre vagy fogyatékosra az alkotó szubjektumában, tévedünk. És íme, Kierkegaard dialektikájának egyik példája: „Mert — szigorúan véve a dolgokat — végül is eljutunk odáig, hogy éppen annak az ellentétét képviseljük, amit szerettünk volna, amint ez mindig meg is történik, amikor az ember a dialektikus szakaszok között elvont módon mozog; ez esetben nem úgy van, mint egyébként az életben, hogy egyet mondunk és mást gondolunk, ez esetben mást is mondunk; és azt, amit mondani szándékozunk, nem mondjuk ki, hanem annak az ellenkezőjét. Így történik ez akkor is, ha az anyagot az elosztás elvévé változtatjuk: miközben az anyagról beszélünk, lényegében valami egész másról szólunk, a megformálásról.

Ugyanez történik akkor is, ha formálásból indulunk ki és ha egyoldalúan hangsúlyozzuk a megformálást. Ha azt mondjuk, hogy egy bizonyos esetben valójában a formáló erő hozza létre az anyagot, más

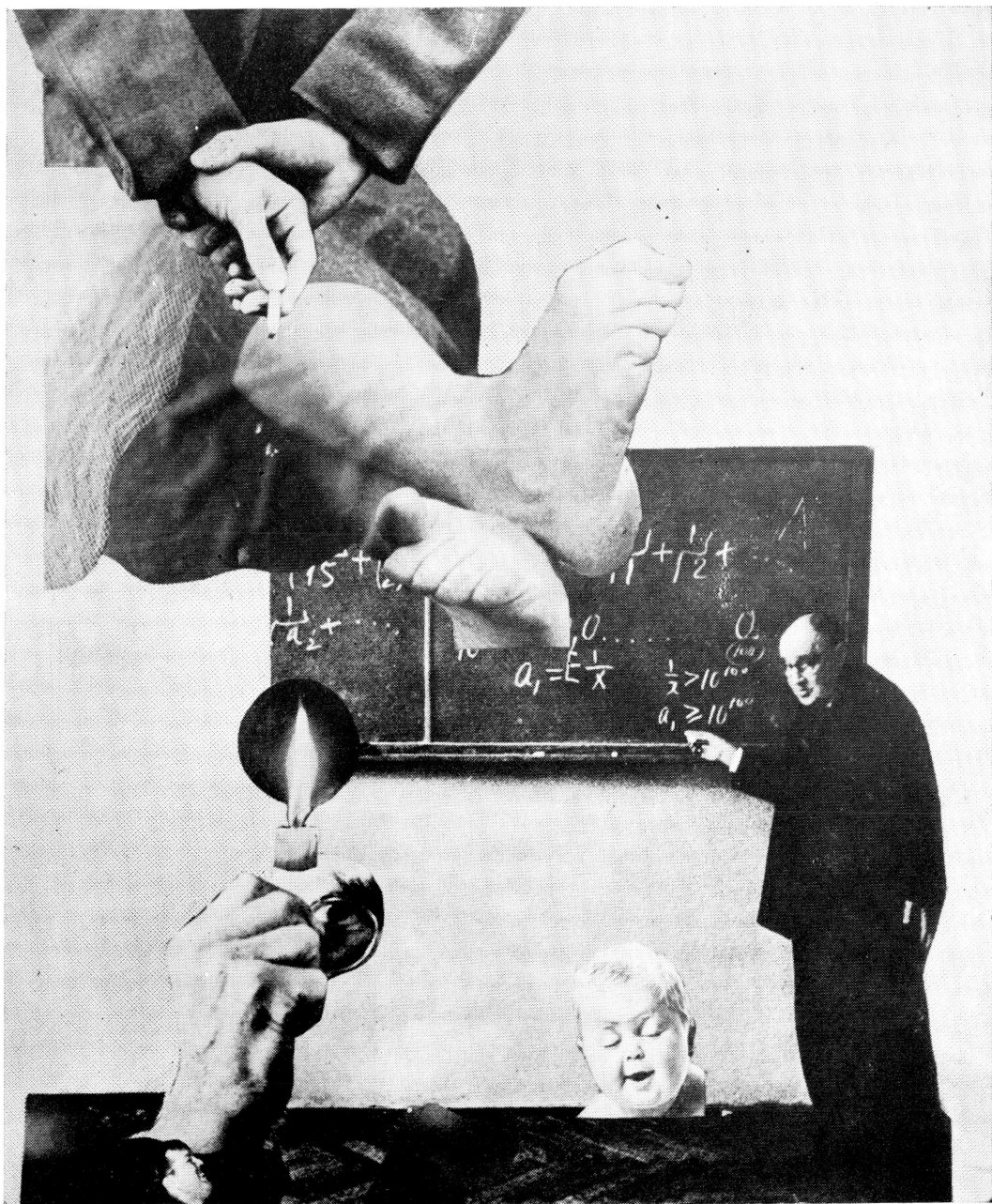
esetben pedig nem fogadja magába, akkor csak beszélünk, gondolni azonban azt gondoljuk, hogy a formálás erejéről van szó, pedig valójában újra az anyagról beszélünk, és az osztályozás az anyag elosztásán alapszik. (Ebből újólag az látszik, hogy Kierkegaard összecezeréli az anyagot és a művészi tartalmat.)

Az anyag és a forma szükséges és abszolút egybeszővődésénél tehát nem lehet lényegbeli megosztást végezni a két tényező között. Ha megkísérelnénk, hogy az elosztást a forma alapján végezzük, mindent — még az eszmeietlen dolgokat is — klasszikussá kellene avatnunk. Hegel ismét visszazerezte a tartalom és az eszme méltóságát... „és kiúzte a klasszicizmus templomából a mulandó, „klasszikus” műveket, a könnyű lényeket, az éjszakai pillangókat”. Tulajdoníthatunk nekik örökkévalóságot — engedi meg Kierkegaard — bizonyos szempontból, ez az örökkévalóság azonban csak egy „örökké tartó pillanatot”, nincs meg bennük a klasszikus, mert hiányzik belőlük az eszme. Ha formailag tökéletesebbek is, ha technikailag virtuózok is, annál mulandóbbak és annál kevesebb erejük van ahhoz, hogy túléljék korukat. Klasszikus műalkotásról csak „abban az esetben beszélhetünk, ha egy eszme meghatározott formában érik meg és áthatja a világosság”. A vizsgáldás kiindulópontja nem lehet tehát az eszme és a forma különválasztása.

Mindjárt fel kell hívni a figyelmet arra, hogy az így értelmezett eszme olyan valami, ami kívülről került be, és nem művészi eszme, mert nem a formából indul ki. Kierkegaard forma- és eszmeegysége lényegében a forma és a nem-művészi eszme egysége. Láttuk, hogy Kierkegaard a formát kiegyenlíti a technikával és a virtuozitással — márpedig esztétikai szempontból ez teljesen téves. Mert ez esetben a művészet minden értékét kizárólag az eszme jelenlétének köszönhetné, éppen úgy mint Hegelnél. Kierkegaard nem látja, hogy a forma (amely nemcsak a technikai tökélyből áll) önmagának állít eszméket. Mindenesetre ugyanabba a terminusba vonja össze az anyagot és a tartalmat, és ezért meghatározásai quaternio terminorum. Csak a művészi eszme elválaszthatatlan a formától. A nem-művészi rendkívül sokféle formában lehet kifejezni és ábrázolni.

Nehogy egyoldalúlag és csak egy tényezőre alapozza a művészet felosztásának elvét, Kierkegaard egy közvetítőt állít közéjük: a „médium” fogalmát. A médium valójában nem más, mint kifejezőeszköz, az „amely az eszmét, a vizsgáldás tárgyát, láthatóvá teszi”. A médium lehet gazdag, lehet szegény és mint ilyen előnyt vagy hátrányt is jelenthet, amin azután alapulhat egy felosztás. Két lehetőség adódik: minél elvontabb és szegényebb az eszme meg a médium, annál nagyobb a valószínűség, hogy a velük rendelkező műfaj nem újít föl egy klasszikus műalkotást, az ismétlés lehetősége tehát kisebb. (Kevesebb az új tartalom és kevesebb az alkalom, hogy sajátos formákkal kifejezzük.) Viszont minél konkrétabb és gazdagabb az eszme és a médium, annál nagyobb az ismétlődés valószínűsége. Azt jelenti ez, hogy az egyik szekcióban több a klasszikus műalkotás, mint a másikban. És noha egyenlő magasságban állnak, több van belőlük azon az oldalon, abban a műfajban, amelyben az eszme és a médium konkrétabbak, és a legkevesebb abban a szélsőséges esetben, amikor az eszme és a médium a leg-





IVAN TABAKOVIĆ

A tudomány magányossága



elvontabbak. Ez esetben az eszme, amely rábukkant a maga kifejezés-módjára, egyszer s mindenkorra találta meg. Ekkor már nincs többé lehetőség arra, hogy még egy klasszikus műalkotás szülessen ezen a szektoron.

De lássuk csak, mit jelent az, hogy egy eszme és médium elvontabb, illetve konkrétabb, miben rejlik gazdaságuk, illetve szegénységük. Tudjuk, hogy a logikában egy kifejezés gazdagsága nagyobb meghatározottságától függ. Minél több a meghatározás és a pontos részlet egy kijelentésben, annál több konkréción és annál gazdagabb tartalom tölti ki tárgyiasságának körét. Ha el tudnánk érni, hogy egy jelenség minden oldalát, formáját vagy megnyilvánulását teljességgel meghatározzuk, elérnénk a teljes és reális konkrétumot. És miben rejlik az eszme gazdagsága? Annak az esetnek a részletességében és differenciált voltában, amelyre vonatkozik. És hogyan jutunk el e meghatározások tartalmi gazdagságáig?

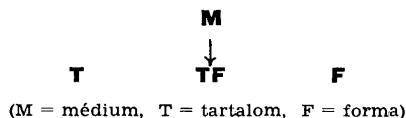
„Hogyan válik az eszme konkréttá?” — veti föl a kérdést Kierkegaard, majd mindjárt válaszol is rá: — „Úgy, hogy a történelem áthatja.” (Ezúttal is láthatjuk, hogy Kierkegaard az eszme alatt nem-művészi eszmére gondol. Az irodalom a feldolgozott témától nyeri ki-zárólagos tartalmát?)

Észerint hát, minél konkrétabb egy eszme, annál nagyobb a megisméltés valószínűsége, mert a történelem szüntelenül új anyagot hoz. Homérosz klasszikus eposzíró, de éppen azért, mert az eszme, amely az eposzban kifejezésre jut, konkrét, a klasszikus eposz szekciója is nagyobb, több lehetőségeket nyújt arra, hogy újra egy klasszikus eposz szülessen.

Az époszban azonban nemcsak az eszme konkrét, hanem a médium is. „Mert a legkonkrétabb médium a nyelv.” Eszerint tehát a médium annál konkrétabb, minél közelebb áll a nyelvhez. A szoborban kifejezésre juttatott eszme elvont, mert semmi kapcsolata nincs a történelmi eseményekkel (anya és gyermekének szobra nem kapcsolódik egy meghatározott történelmi pillanathoz), sőt, a médium is elvont, amely az eszmét láthatóvá teszi. Éppen ezért nagy a valószínűsége annak, hogy a szobrászat szekciója kicsi marad, s ezt a megállapítást a szobrászat története is igazolta.

Megállapíthatjuk, hogy Kierkegaard a médiumot is abból a szempontból vizsgálja, milyen mértékben van ábrázoló funkciója a nem-művészi tartalom kifejezésében. Mert ha nem így nézné a dolgokat, a szobrászat médiuma sem volna számára annyira elvont. A képzőművészeti kifejezés mód — mint a művészi lény jelenléte és része, nem pedig mint a nem-művészi ábrázolása, tehát ontológiai és nem gnoszeológiai szempontból — még a költői alkotásnál is konkrétabb, mert az eszmét közvetlenül, materiálisan ábrázolja, míg a szavak ezt mindig közvetett úton végzik. Egy szoborban közvetlenül látjuk az eszmét, viszont egy irodalmi szövegből érzékelésünk útján kell azt rekonstruálnunk.

A médium is két egymással egybeszövődő tényezőből áll: tartalom-ból és formából. Mivel azonban Kierkegaard szerint a tartalom nem-művészi eszme, a forma pedig az eszme technikája és kifejezés módja, a médium terminusának bevezetésével a hiba — ahelyett hogy leegyszerűsödne — bonyolódik. Egy képletben ezt így mutathatnánk be:



Igaz, Kierkegaard azt állítja, hogy olyan eszme forog fenn ez esetben, amely művészi feldolgozás tárgya lehet, s nem olyan, amelyet megfelelőbb volna tudományosan fejtegetni. Ugyanakkor azonban látjuk, hogy újra nem-művészi elvről van szó, mert művészi feldolgozás tárgya „lehet”. A művészi eszme nem válik a művészi feldolgozás tárgyává, hanem művészi formából születik.

Az eszme és a médium nem kötelezően jelenti az elvontság fokát. Például a műépítészetben a médium a lehető legabsztraktabb, viszont az eszme semmi esetre sem a legabsztraktabb. A műépítészet sokkal közelebb áll a történelemhez, mint például a szobrászat.

A rangokat meg lehetne határozni annak alapján is, hogy az eszmét vagy pedig a médiumot vesszük alapelveként. Kierkegaard hajlamosabb arra, hogy rendszerezéssel döntsön az eszme fölött (s közben nem látja, hogy csupán egyetlen momentum alapján, az anyag alapján döntött).

„Az elképzelhetően legelvontabb eszme az érzékletességi zsenialitás”, s ezt kizárólag zenével lehet ábrázolni. Szoborral nem lehet bemutatni, mert egészen bensőséges tartalma van, lefesteni sem lehet, mert nem lehet körvonalak közé szorítani. „Erő ez, vihar, türelmetlenség, szenvedély, egészen lírai valami; mégsem egyetlen momentumban, hanem a momentumok szukcesszivitásában létezik; ha egyetlen momentum tartalmazná, le is lehetne festeni, ki is lehetne fejezni”... Az érzékletességi lángelméjűség messze van attól, hogy szavakkal el lehessen érní, mert szakadatlanul a közvetlenségben mozog. Eszerint tehát a költészetet sem lehet ábrázolni. „Csak a zene tartalmazza az idő momentumát, de a szó igazi értelmében mégsem az időhöz tartozik. Azt, ami az időben történelmi, képtelen kifejezni.”

„Az eszme és a hozzá tartozó forma teljes egységét Mozart Don Juanjában leljük meg. Éppen azért, mert a médium és az eszme is ennyire elvont, nem valószínű, hogy Mozartnak valaha is versenytársa támad. Mozartnak az a szerencséje, hogy olyan témához nyúlt, amely már önmagában is abszolút zenei. (Már mondtuk, hogy Don Juan egyáltalán nem azonos az „abszolút zenével”). Így hát — mondja szellemesen Kierkegaard — Mozart konkurrensé kénytelen volna átkomponálni a Don Juant.

El lehet képzelni több zenei műalkotást — folytatja Kierkegaard Mozartért rajongva —, de csak egy olyan van, amelyről elmondhatjuk, hogy eszméje teljes mértékben muzikális, csak egy van olyan, amelyben a zene nem kíséret, hanem az eszme kifejezője, saját lényegének kifejezése. (Próbáljunk mégis ellentmondani: hát valóban nincs több muzikális téma, akár mozarti is, hát nincsen számtalan hangkombináció és reláció, amelyek egyformán abszolútak? Kierkegaard azt válaszolná, hogy nincsen, mert az abszolút zenei téma nem más, mint az abszolút zenei tárgy, márpedig ilyen csak egy van.)

A muzikális témától eltérően, minden kornak megvan a maga Fausztja, mert a fausztai eszme történelmi.

Ebből az következik, hogy „ennek a vizsgálódásnak mindenekelőtt az a feladata, hogy kifejezze a muzikális-érzéketes jelentőségét és ebből a célból különféle stádiumokat jelöljön meg, amelyeknek — ha közvetlenül érzéketesek — közös jellemvonása az, hogy lényegében zeneiek”

Az érzéketességet a kereszténység előtt nem tekintették elvnek, erőnek, a reakciók rendszerének. Az első pillanatban paradoxonnak hangzik, lényegében azonban egy igen szellemes megállapítása Kierkegaard-nak az, hogy az érzéketességet a kereszténység hozta e világra. Mert — mondja Kierkegaard — minden pozíció közvetve állapítja meg azt, ami eleve kizárja. Ha a lélek szempontjából — ami pozitív elv — vizsgáljuk az érzéketességet, jelentősége abban nyilvánulna meg, hogy kizáródik. És éppen azzal, hogy ki kell zárni, határozzuk meg elvként, erőként.

Korábban is volt érzéketesség, de szellemileg nem határozták meg mint a lélek ellentétét, csupán lelkileg. Ezért tartozott a lélek harmóniájához, illeszkedett bele teljesen (a görögöknél, pogányoknál) az ember életébe.

Kierkegaard tovább halad a megkezdett úton, hogy beigazolja: a közvetlenül erotikus azonos a zeneileg erotikussal. Az ókori Görögországban az érzékiség nem volt ellenség, veszedelmes csábító, tehát az erotikumot sem határozták meg elvként. Az istenek éppen úgy élvezték a szerelmet, mint az emberek, de a szerelmet sohasem értelmezték elvként. Erosz isten a szerelem istene volt, maga azonban sohasem volt szerelmes. Nem a szerelem elvét képviselte. Az a tény, hogy maga a szerelem istene nem szerelmes, míg a többiek mindannyian az ő közreműködésével lettek szerelmesek — igazi görög gondolat. Nem birtokosa annak az erőnek, amelyet képvisel, más mindenki azonban rendelkezik vele. Mindenki neki tulajdonítja, ő azonban nélküli, mert szétosztotta.

A reprezentáció elvét a kereszténység állította föl. A jelentése a következő: egy erő elosztása, amely egy egyénben születik újjá. „Ha az erotikumot elvként, erőként, szellemileg meghatározottként tételezem föl, olyan meghatározott valamiként, hogy a szellem kizárja, ha olyasvalaminek képzelem el, ami egyetlenegy egyénben koncentrálódik, megkapom az érzéketes, erotikus lángelméjűséget.” Ez a fogalom még nem volt meg az ógörögöknél, csak a kereszténység — közvetve, a tagadás útján — illesztette a történelembe.

Az érzéketes — erotikus alapvető jellemvonása az, hogy közvetlenségében kifejezésre kíván jutni. Erre pedig kizárólag a zene képes, és a zenének csupán ebben az értelemben van teljes értelme. A zene így vált keresztény művészetté, illetve olyan művészetté, amelyet a kereszténység tételezett föl azzal, hogy kizárta. (Hegel: a tézis állítja föl az anti-tézist.) „A zene démoni művészet.” Abszolút tárgya az érzéketes — erotikai zsenialitás. Más dolgokat is ábrázolhat, ezek azonban nem a zene témái. A szobor igazi tárgya az emberi szépség (noha mást is adhat), a festőművészet igazi tárgya pedig a mennyei sugarakban fürdő szépség.

Ezeknek a fejtegetéseknek a mélyén egy téves feltételezés rejlik, az, hogy a művészi eszme az abszolút tárgyban van. Mert amikor Kierkegaard úgy folytatja, hogy minden művészetben a maga igazi fogalmát kell látnunk és nem szabad félrevezettetnünk magunkat azzal, amire

még képes — aminthogy az ember fogalma a szellem, és nem az, hogy két lábon jár, noha erre is képes —, ekkor el kell jutnunk addig a megállapításig, hogy ez a fogalom nem a tárgyban rejlik. Természetes, hogy bizonyos tárgyakat bizonyos művészetek ábrázolhatnak, másokat pedig nem, mivel azonban az ábrázolás mint olyan a művészet mint olyan számára nem lényeges, nem is jelent lényegest az ábrázolható tárgyak alapján végzett felosztás. Az ember fogalma sem a szellem tárgya, hanem maga a szellem.

Manapság már teljes mértékben érthetetlen az az állítás, hogy a szobrászat igazi tárgya az emberi szépség és a festészet igazi tárgya a mennyei sugarakban fürdő szépség. Sőt abban is kételkedünk, hogy a művészet célja egyáltalán a szépség.

Hogy mennyire lényeges Kierkegaard-nak ez a viszonya a tárgy iránt, abból is kitűnik, hogy a zene birodalmát is körülhatárolva, a nyelv oldaláról próbálja leírni. Ha a médiumokat fejlődési sorrendben helyeznénk el, a nyelvet közvetlenül a zene mellé kellene állítanunk. Ezért szokás azt mondani — állítja Kierkegaard —, hogy a zene nyelv.

De vegyük elő ismét Hegelt: „Ha a nyelvet médiumként vizsgáljuk, megállapítjuk, hogy ez abszolút szellemi médium és ezért az eszme igazi médiuma.” „A beszéd médiumában az érzékletes közönséges segédeszközzé süllyed, szüntelenül tagadják. Ezzel szemben a szobrászat, a festészet vagy az építőművészet médiuma nem ilyen, számukra az érzékletes a legfőbb alkotóelem, szüntelenül kifejezésre jut; az érzékletes nélkül megszűnne a szépségük. Ezekben a művészetekben az eszme elválaszthatatlanul kapcsolódik a médiumhoz és az érzékletesség nem degradálódik segédeszközzé. A médium ez esetben nem tud beszélni, amint a természet sem szólal meg. (Nem a jelek, hanem maguk az érzékletes dolgok jelentősek).

A beszédben nem kerülhet túlsúlyba az érzékletes momentum. Nem jó a beszéd, ha halljuk a nyelv csattogását a szájban. Nem jó az olvasás, ha a betűket bámuljuk. „A beszéd éppen akkor a legtökéletesebb médium, ha minden érzékletest megtagadunk benne.” (Kierkegaard úgy véli, hogy ha az irodalom a beszédet használja eszközül, megmarad az érzékletesség momentuma, de — megkülönböztetésül a többi művészettől — ez esetben nem közvetlen, hanem az olvasónak magának kell rekonstruálnia tudatában, képzeletében. Érzékletesség nélkül egyetlen művészet sem létezhet, tehát az irodalom sem lehetne művészet, ha nem ébresztene bennünk eleven, érzékletes képeket az ábrázolt alakokról, eseményekről, jelenségekről és tárgyokról. Az egész különbség a közvetlenség fokozatában rejlik.)

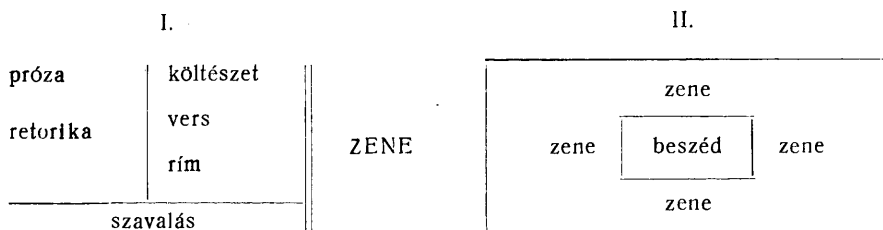
Akárcsak a beszéddel, „így van a zenével is: az, amit valójában hallgatni kell, állandóan menekül az érzékletestől”. A zene azonban Kierkegaard számára e tekintetben nem áll olyan magasan, mint a beszéd, mert csak bizonyos értelemben beszéd. Ha a zenét beszédnek vesszük, természetes, hogy szegényesebb a beszédnél.

A beszéd is meg a zene is a halláson alapszik, és a fül „a legnagyobb mértékben szellemileg meghatározott szerv”. Valamennyi művészet közül kizárólag az irodalom és a zene szól a fülhöz. Kierkegaard feltételezi, hogy minden érzékletesség a látástól és a térbeliségtől függ. Csü-

pán a beszéd és a zene játszódik le az idő elementumában, márpedig az időbeliség az érzékletesség tagadása.

Kierkegaarddal szemben azt állíthatjuk, hogy az irodalom érzékletesebb a muzsikánál, mert a nyelvet használja, amelynek tárgyi jelentősége van és elénk varázsolja a tárgyakat, míg a hangok nem ábrázolhatnak tárgyakat, nincsen intencionális jelentőségük és csupán egy elvont érzelmi légkört varázsolnak elénk.

Nézzük csak, hogyan áll az irodalom és a zene viszonya Kierkegaardnál:



A költészet tehát — főleg a rímes vers — áll legközelebb a zenéhez. A második vázlat szerint Kierkegaard úgy vélekedik, hogy a zene minden oldalról körülhatárolja a beszédet. De nemcsak a költészet — a maga természeténél fogva — határos a zenével, nemcsak Valéry példája szolgáltat példát a többi művészet egymás közötti viszonyára. Bizonyos zeneiséget — ami elsősorban az elemek ritmikus kapcsolataiban nyilvánul meg — az építőművészetben és az ornamentikában, sőt az absztrakt festészetben is találunk.

Kierkegaard számára nem tökéletes médium a zene, mert a beszéd alsó határán — például a gyermek gügyögésében is — jelentkezik. „Szó sem lehet arról, hogy a zene a beszéd egyfajta tökéletesebb és gazdagabb médiuma, még akkor sem, ha egyetértenénk azzal, hogy egy tagolatlan „uh” értékesebb egy egész gondolatnál. Mi következik ezután? Ahol a zene megszűnik, ott kezdődik a muzsika — ez a legteljesebb megfogalmazása annak, hogy a zene mindenütt körülhatárolja a beszédet.” A zene azonban nem egy egyszerű „uh”, hanem egy egész gondolat.

Hát akkor? Hogy lehet az, hogy a beszéd gazdagabb, mégsem tudjuk szavakkal kifejezni a zenét? „A beszéd magába fogadta a reflexiókat, ezért nem fejezheti ki a közvetlent.” Viszont „a zene a maga közvetlenségében szüntelenül a közvetlennek ad kifejezést, s emiatt — a beszédhez viszonyítva — egy korábbi vagy pedig későbbi stádiumot képvisel”. „A reflexió megöli a közvetlent” — ezért nem ölelheti föl a beszéd, de ez nem a beszéd fogyatékosága, mert a közvetlen egyben meghatározatlan is, és ami meghatározatlan, nem tökéletes, sőt éppen soggal fogyatékos.

Ez is hegeli szellemben levont következtetés. Igaz, hogy a közvetlent nem határozza meg a következtető gondolkozás, de meghatározott mint megnyilvánulás, mint egzisztencia. A beszéd pedig az egzisztenciát sem határozhatja meg és föl sem ölelheti.

A zene sokkal érzékletesebb médium a beszédnél: „Az érzékletességi zsenialitás tehát a zene abszolút tárgya. Az érzékletesség lángelméjűsége abszolúte lírikus és a zenében a maga lírai türelmetlenségében tör

elő; szellemileg meghatározott és ezért erő, élet, mozgás, szüntelen nyugtalanság, szakadatlan egymásutánosság...” Így tétovázik Kierkegaard az irodalom és a zene között, hol az egyiket, hol a másikat állítva a csúcsra. Ezzel be is fejezhetnénk fejtegetéseinket Kierkegaardnak a tartalom és a forma viszonyáról kialakított felfogásáról. Kiderült ugyanis, hogy Kierkegaard, noha megkülönbözteti az esztétikust az esztétika híján levő tartalomtól, a hangsúlyt nem az esztétikusra és nem a művészire helyezi. A művészet azzal nyer értéket, hogy a forma megválasztásának jóvoltából egy olyan tartalmat dolgoz föl, amely nem az ő kebeléből született, olyan eszmét ábrázol, amely nem művészi.

Művészi klasszifikációját mindennek ellenére kizárólag az anyag alapján végzi. Így például *Stádiumok egy életúton* című művében Rómeó és Júlia „örökkévaló képéről” beszél, és ezt a képet (amely valójában úgynevezett abszolút tárgy), nem művészi értéke alapján értékeli, hanem aszerint, hogy a szerelmi viszony lényegét fejezi ki.

Theodor Wiesengrund-Adorno: *Kierkegaard, az esztétikai konstrukciója* című könyvében világosan kimondja, hogy az idealizmus mindig arra törekedett, hogy a maga anyagmegválasztását az anyag iránt bár bízalommá változtassa át. Amikor Kierkegaard a forma és tartalom kettősségénél marad, elképzelése idealisztikus jelleget ölt a tartalmi esztétika formájában. „Az eszme a művészet lényeges tartalmát képviseli” — mondaná Hegel. És ez Kierkegaard abszolút tárgya.

„Kierkegaard esztétikai eszméi — mondja Wiesengrund-Adorno — universalis post rem, amelyeket a történelmileg sajátos elemek kiválasztásával nyert. Így tehát esztétikája a nominalizmusba süllyed, amely végül is megvonja tőle a tárgyat.” „Az elvont és a konkrét művészi sémája — örökkévalóságuk hierarchiájával együtt — lényegtelen marad, mert minden művészi alkotásban múlhatatlanul szükség van konkretizálásra és ez nem korlátozódik kizárólag a beszédre.”

Kierkegaard tanítása a költői egzisztenciáról és az esztétikai stádiumról már egy másik problémakörhöz tartozik.

*Bodrits István fordítása*