ANGI ISTVÁN

ZENEESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK
I. KÖTET

PARTIUMI KERESZTÉNY EGYETEM
ALKALMAZOTT TUDOMÁNYOK KAR
ZENEPEDAGÓGIA TANSZÉK

A kiadvány megjelenését a Sapientia Alapítvány támogatta.

ANGI ISTVÁN

ZENEESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

I. KÖTET

Scientia Kiadó
Kolozsvár·2003

Lektor:
Dr. Szegő Péter

Sorozatborító:
Miklósi Dénes

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ANGI ISTVÁN
Zeneesztétikai előadások / Angi István. – Cluj-Napoca: Scientia, 2003.
Bibliogr.
ISBN: 973-7953-08-8

111.852

TARTALOM

Előszó az első kötethez 9

I. Az esztétika tárgya, módszere és kapcsolatai a rokon tudományokkal 11

1. Az esztétika tárgya 11
2. Az esztétika módszerei 17
3. Az esztétika interdiszciplináris jellege 21

II. Az esztétikai erőtér eredete. A mágikus szinkretizmus mint az esztétikai-művészi tevékenység bölcsője 24

1. Felfogások az esztétikum eredetéről 25
2. A világ fölötti kontroll illúziója a mágiában 33
3. A primitív mágia rendszerezése 37
4. A mágikus-szinkretikus korszak esztétikai értékelése 47

III. Az esztétikai erőtér felépítése 49

1. Az esztétikai erőtér összetevőinek viszonyjellege. Az esztétika viszonyfogalmai 50
2. Az esztétikai szféra pólusfogalmai. Eszmény és valóság 59
   2.1. A valóspólus esztétikája 71
   2.2. Az eszmény esztétikája 74
3. A művészi-mesteri fogalmának esztétikai jelentésköre. Kettős viszonyrendek a valóságpólus kialakításában. (A viszonyok sarkosításai valós és eszményi pólusok irányába) 79
4. Az érzelmek esztétikája 88
   4.1. Az a bizonyos közvetítő funkció 88
      4.1.1. Az érzelmek esztétikai kapcsolatai az emberi tevékenységekkel 101
      4.1.2. Az érzelmek érzéki és absztrakt létezésének kétértékű kialakulása 104

4.1.3. Az érzelmek vektorialitása 105
4.1.4. Az érzelmek kétértékű dinamizmusa 113
4.1.5. Az érzelmek viszonylagos önállósága 116
4.1.6. Az érzelmek közvetlen-közvetett stádiumainak dialektikája és művészi megmódolásuk 127
4.2. Az érzelem dinamikája mint esztétikai minőség 139
5. A művészi jelentés zeneisége. A meghatározatlan tárgyiasság párhuzamos elemzése a meghatározatlansági relációval 146
5.1. A művészi jelentés zeneisége 146
5.2. A meghatározatlan tárgyiasság párhuzamos elemzése a meghatározatlansági relációval 169
6. Az esztétikai mező értékrendje 178
6.1. A művészi érték 178
6.2. Az esztétikum axiológiai szerkezete 178
6.3. Érték és értékelés – ugyanannak a jelenségnek két oldala 180
6.4. Az értékek mutációs változásai 181
6.5. Az emberi értékek rendszere 182
6.6. Az elemi viszonyok megalkotásától az esztétikai mező kialakításáig 185
7. Az elemi viszonyok – az esztétikai mező atomjai. Előzetes 185
8. A viszony anatómiája 189
8.1. Az esztétikai értékmegalkotás elemi viszonyrendjei 192
8.2. Erőtér – a jelenségek dinamikus megjelenítésének kerete 202
8.3. A szocio-humán mező 203
9. Az esztétikai mező értéke 204
9.1. A mező jelentéskörének összefoglalása 206
9.2. A mező vektorialitása 207
10. Az esztétikai mező értékállapotai 209
11. Az esztétikai erőtér értékkategóriái. Az esztétikai értékek létrehozása 210
11.1. Belső rendek 216

11.2. A szocio-humán erőterek érintkezéseinek feltételes meghatározatlansága 219
12. Az esztétikai kategóriák rendszerei 223
12.1. Az antikvitás rendszerei 224
12.2. Rendszerek a középkorban 225
12.3. A reneszánsz után 226
12.4. A jelenkorban 226
13. A groteszk–transzcendens tengelyrendszer 228

IV. Az esztétikai kategóriák 239
1. A groteszk és az abszurd kategóriái a zenében. Bevezetés 239
2. A groteszk kategóriája 240
2.1. Etimológia 240
2.2. A groteszk megjelenései a művészetek történetében 241
2.3. A modern groteszk 255
2.4. A dürrenmatti groteszk lényegcserei 256
2.5. A jelenkori groteszk anti- és reciprok műfajai 270
2.6. Grorteszk a kortárs zenében 271
3. Az abszurd kategóriája 272
3.1. Az abszurd körülírása 272
3.2. A misztikus abszurd 273
3.3. A modern abszurd 283
3.4. Figuratív általánosítások az abszurd hullámhosszán 285
3.5. Abszurd a zenében 286
4. A szép–rút kategóriái 293
4.1. A szépségeszmény történelmi fejlődése 297
4.2. A szépség szerkezeti elemzésének munkamátrixa 298
4.3. A szép–rút érzelmi kísérőmetaforáinak vektoriális mechanizmusa 300
5. A fenséges–alantas kategóriái 302
5.1. A fenséges mátrixának analitikus meghatározói 303
5.2. A fenségesről szóló esztétikai elméletek történetéből 309

6. A tragikum kategóriája 316
6.1. A tragikum művészi szerkezete 319
6.2. A tragikum zenei megjelenítése 324
6.3. A katarzis 326
7. A komikum kategóriája 327
7.1. A komikus konfliktus sajátosságai 327
7.2. A komikum szerkezeti elemzése 329
7.3. A komikus cselekmény megszerkesztésének zenei módozatai 330
7.4. A nevetés zenei metaforái 331

V. A kategóriaközti formák 339
1. A katgóriaközti formák meghatározó tulajdonságai 339
2. Történelmi szerkezetváltozások a kategóriaközti formák fejlődésében 341
3. A kategóriaközti formák osztályozása 346
3.1. A kategóriaközti formák megszerkesztése 346
3.1.1 A szép kategóriaközti formái: a kellem 346
3.1.2. A fenséges kategóriaközti megnyilvánulásai. A grandiózus és a monumentális 349
3.1.3. A tragikum „kellő formái". A konfliktuális 350
3.1.4. A komikum kategóriaközti formái 352
3.1.5. A tragikomikus 353
3.2. A kategóriaközti formák stilisztikai jellemzői 354
3.3. A kategóriaközti formák előadói továbbárnyalásai 355

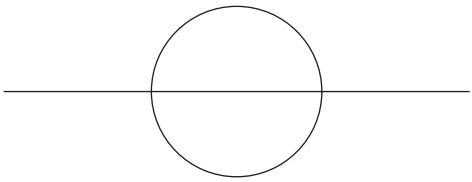
VI. Az esztétikai erőtér más erőterek viszonyában 357

Szakirodalom 361
Abstract 369
Rezumat 370

ELŐSZÓ AZ ELSŐ KÖTETHEZ

A két kötetbe foglalt előadások a zeneesztétikát két szempontból elemzik. Az első kötet az esztétikai erőtér kialakulásának kérdésével foglalkozik, az esztétikai értékek – a szép és a rút, a fenséges és az alantas, a tragikus és a komikus, valamint a groteszk és az abszurd – szerepét és jelentőségét szem előtt tartva a zenei üzenet művészi érzékivé tételében. A második, előkészületben lévő kötetetben a rétegmodell segítségével sor kerül általában a művészi alkotás és különösen a zenei alkotás esztétikai elemzésére, vagyis az alkotás anyaga (tárgya), a kifejezőeszközök, az alkotás külső formája (habitusa), a mű előadása, a belső forma és a művészi lényeg kibontakoztatására.

A kurzus mindkét része egy-egy kategóriamodellen alapszik, melynek segítségével az összetevők viszonyjellegét hangsúlyozzuk. Szimbolikusan egymásra helyezve, akár az előadások szignóját is jelképezhetik:



1. ábra

Az egyenes vonal az esztétikai értékek groteszk–transzcendens tengelyrendszerét, a kör pedig a művészet rétegmodelljét jelképezi.

Az első modell az esztétikai erőtér kialakulására összpontosít, a benne található pozitív és negatív értékekkel egyetemben. Szó lesz még az erőtér manifeszt, konkrét, úgynevezett kategóriaközti formáiról, valamint az esztétikai kategóriák interferenciáiról más szocio-humán erőterek értékeivel kapcsolatban (erkölcsi, vallásos, tudományos, filozofikus, politikai stb.).

A második modell koncentrikus körökhöz hasonlóan elemzi a fent említett rétegeket, mind a virtuális (műhely), mind a művészi alkotás rétegeit, szisztemikus kapcsolataikra összpontosítva.

Hogyha az első kötet a problémát ontikus és értéki szinten kezeli, a másodikat mindenekelőtt a probléma szemantikus és retorikus megközelítése jellemzi.

Mindkét kötet előadásai elsősorban az esztétikaelmélet zenei partikularizációjára épülnek; a zeneesztétika történetének frontális vizsgálatára a szemináriumok keretében kerül sor, főként konkrét, különböző korokból és különböző szerzőktől származó szövegek elemzésének formájában.

Ez úton mondok köszönetet kedves tanítványomnak, Orbán Toth Ágnesnek kitartó munkájáért, amellyel a kötetet gondozta.

Angi István

Kolozsvár, 2003. október 16-án.

I. AZ ESZTÉTIKA TÁRGYA, MÓDSZERE ÉS KAPCSOLATAI A ROKON TUDOMÁNYOKKAL

1. Az esztétika tárgya

Az esztétika *tárgyáról* beszélve, legelőször is vessünk egy pillantást a *fogalom etimológiájára.* Az *esztétika* a görög *aesthesis* terminusból ered, ami annyit jelent, hogy érzéki megismerés, az analizátorok segítségével történő ismeret. Az esztétikában Baumgarten[1] használja elsőként a fogalmat. Szerinte az esztétika a filozófia egy ága, mégpedig az érzéki megismerés területe. Baumgarten elméletében jelen van egy redukáló árnyalat, miszerint az esztétika mint tudomány, az érzékelések és észlelések elemzésére korlátozódik, a fogalmi analitika problémáját pedig a művészetfilozófia hatáskörébe sorolja. Ennek értelmében a művészet művelése alacsonyabb rendű humán foglalatosság, mint a tudomány művelése, és evvel elkezdődik a művészet és a tudomány évezredes polémiája.

Ugyancsak etimológiai vonalon említjük, hogy az *esztétikát, a szépség tudományának, kallisticá*nak is nevezték, és főleg azok az elméletírok foglalkoztak e témával, akik az esztétikum szféráját a szépség szférájával azonosították (l. Dessoir 1906.). A terminus görög eredetű és az ősi szinkretikus differenciálódásra utal, melyet eredetileg *kalokagathi* néven jelöltek.[2] A szó szinkretikus a maga *szép* és *jó* jelentéstartalmában. A görög antikvitásban eleve ami jó volt, az szép is volt és fordítva. E fogalom

1 Baumgarten, Alexander Gottlieb (1714–1762) a felvilágosodás esztétája; főműve: *Aesthetica* (1750–1758); itt mutat rá arra, hogy az esztétikum lényege az érzéki megismerés tökéletessége („perfectio cognitionis sensitivae qua talis"). Amint téziséből kiderül, Baumgarten az esztétikát az ismeretelméletnek, jobban mondva az érzéki ismeretelméletnek rendeli alá.

2 Kalokagathia = (a görög filozófiában) az erkölcsi erények és a fizikai szépség ideális összhangjára utaló fogalom, a jó és a szép, az etikum és az esztétikum megbonthatatlan egysége (Marcu–Mancea 1978. 609.).

Kalosz/kai/agathosz = szép/és/jó. Elsőként Démokritosz fogalmazza meg azt, hogy az igaz művészet mindig szép. A fogalom gyakran szerepel majd Szókrátésznál, aki elveti azt, Platónnál, aki fenntartja azt, Plótinosz úgyszintén. Arisztophanész élesen megkülönbözteti a nemes, fenséges és szép Aiszkhülosz-tragédiát a „rút", de igaz Euripidész-drámáktól. Ez utóbbi felfogást Arisztotelész tudományosan feldolgozza. Ő tagadja a szép és a jó mechanikus azonosítását. (Világirodalmi *lexikon* 1977. 891–892.)

emléke csendül ki a következő középkori latin szólásmondásból: „Mens sana in corpore sano”,[3] a belső és a külső, a test és a lélek, a szép test és a jó lélek szinkretikus szerkezetét domborítva ki. *Kalos* jelentette *a szépet, agathos a jót* (innen erednek az Agáta, Ágota, Agapie – jó lány jelentésű nevek). A *kalos* szóból alakul ki a *kallistika* (széptan) elnevezés.

Az esztétika tárgya a bemutatott etimológiai fejtegetések mellett, melyek egyfelől az érzéki megismerésre, másfelől pedig a szép fogalmára utaltak, behatóbb elemzést igényel.

Az esztétika történetéből kiderül, hogy már a görög antikvitásban beszélhetünk az esztétika *tárgyának megkettőződéséről a szépre* és *a művészire*. Amíg Platón esztétikáját főleg a szép körüli elmélkedések jellemzik, a művészetek tanító jellegét hangsúlyozva, addig Arisztotelész esztétikája műelemző-centrikus.[4] Így az esztétika tárgyáról már a kezdetektől mind művészeten kívüli, mind a szó intenzív, művészi jelentésében is beszélhetünk.

A továbbiakban vessünk egy pillantást a szép meghatározásának és elhatárolásának analitikus módozataira, és művészi fogalmának jelentéskörére. Maga a szép meghatározása az egész esztétikatörténet mozgatóereje. Más szóval, *az esztétikatörténet nem más, mint a szép meghatározásának története*.

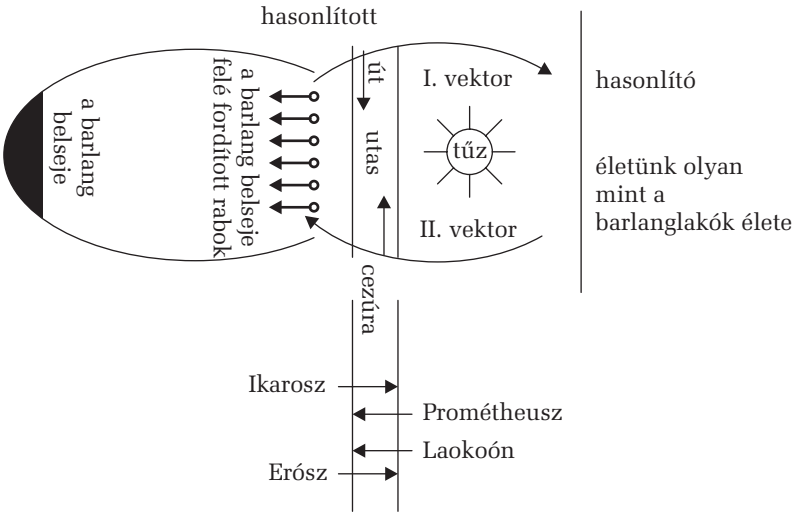
Az antik esztétika a platóni gondolkodás transzcendentális kontextusában elemezte a szépet. Ennek értelmében az eszme és a tárgy és fordítva, a tárgy és az eszme közötti transzcendencia elképzelhetetlen. A híres barlangmítosz nagyszerűen ábrázolja ezt a felfogást: a megkötözött és a barlang falához fordított rabok csak a külső eszme, az ideális szép világ árnyait és visszhangjait láthatják és hallhatják (Platón 1984. 455–460.). Több mítosz foglalkozik a transzcendencia lehetetlenségének problémájával, és mindegyik mítosz magyarázata az említett barlanghasonlathoz vezet vissza. Gondoljunk Ikaroszra, aki megpróbál az árnyak világából a fény világába lépni, vagy Prométheuszra, aki az Olümposzról szeretne leszállni az emberek világába – mindkettő csődöt mond. A példákat sorolhatnánk: Agathón, Erósz dicsőítését cáfoló szókratészi irónia, mely a szépség utáni vágyakozás beteljesülhetetlen voltát hangsúlyozza (Platón 1984. 980–986.). Hasonló a sorsa az Olümposz két követének, Laokoónnak és Prométheusznak is stb. A szóban forgó kudarcok szintézisét a *Hippyas Maior* dialógusban találjuk, ahol a szép (a szép tárgyak világa)

3 „Ép testben ép lélek.”

4 Tatarkiewicz traktátusa teljes egészében ezen a dichotómián alapszik (Tatarkiewicz 1977).

és a Szép (az ideák világa) két különálló világot jelképez, melyek között a kommunikáció csak az árnyék szintjén képzelhető el. A végső következtetés ugyancsak Szókratész szájából hangzik el, miszerint: „Ami szép, az nehéz" (Platón 1984. 397.). A platóni szép definíciók nagyrészt negatív vetületűek, retorikus szemmel nézve megannyi litotész, a tulajdon ego lekicsinyítése a szép csodálatos transzcendentális struktúrája előtt.

A viszonyok (jobban mondva az „antiviszonyok") negatív transzcendentális jellegét a barlangmítosz segítségével foglalhatjuk össze. Platón a mítoszt egy hasonlatra építette: maga a mítosz a mi földi létünk (hasonlító) hasonlítottja. Adva van egy hatalmas hasonlított (maga a mítosz), mely három részre tagolódik: a barlang, az út mely a barlang előtt halad el és a külső világosság világa. Ez a hasonlított-mítosz a maga negatív viszonyrendi struktúrájával segít a felsorolt példák összefoglalásában:



2. ábra

Arisztotelész híres miméziselméletében a két világ közti transzcendencia lehetőségéről beszél. A művészetek területén támadja magát a szép tárgyát. „A művészetek cselekvő embereket utánoznak" (Arisztotelész 1969. 35.) – íme a művészet tárgya és, egyben, íme a művészet mint az esztétika tárgya. Való igaz, hogy ezek a megállapítások szinkretikusak és a művészet tárgyát inkább etikusan, mint esztétikusan taglalják. „Mert az utánzó emberek vagy nálunk jobbak vagy rosszabbak vagy hozzánk hasonlóak…" (Arisztotelész 1969. 35.).

A latin periódusból származó Lucretius ugyancsak a művészet tárgyát vizsgálja, de már nem csupán az ember, hanem az egész természet utánzásáról beszél. Szerinte a zene mind az ember, mind a természet kifejeződése. A vokális zene az emberi, a hangszeres zene a természet imitációja.

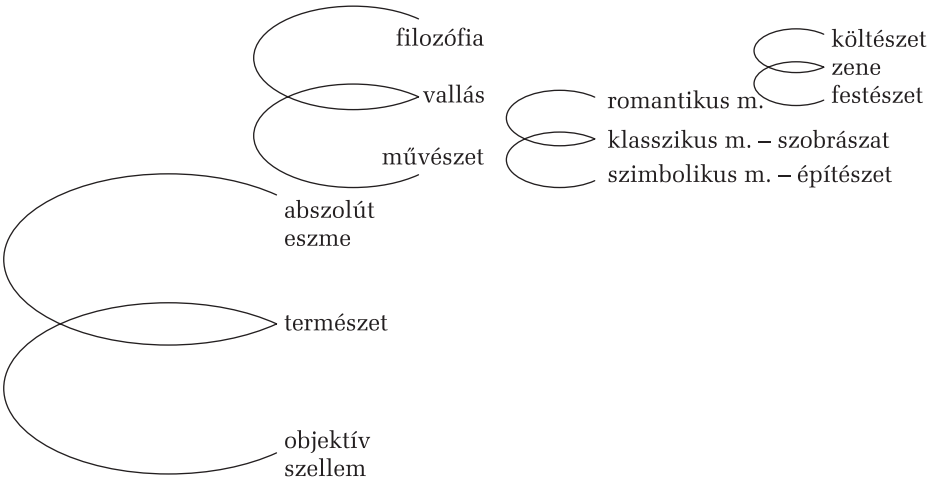
A középkor visszatér a szép mint esztétikai tárgy elemzésére. Az ágostoni definíció – „a test minden szépsége a részeknek a szín némi kellemével összekapcsolt arányosságában áll" (Gilbert–Kuhn 1966. 106.) – érvényes és kötelező kánonja lesz e kornak. Más középkori meghatározások – Albertus Magnus, Bonaventura és később Aquinói Szent Tamás definíciói – ettől csak némileg, a formai összhang felfogásának irányában térnek el (Gilbert–Kuhn 1966. 106.).

A reneszánszban tovább zajlik a szép elemzése, és ennek leghűebb tükröződése a kor központi érdelődésének tárgyában, az emberben található mind fogalmi, mind eszményi értelemben (Heller 1971. 17–18.): az emberről alkotott fogalom (emberfogalom) és az emberről alkotott eszmény (embereszmény). A reneszánsz valós-ember–eszmény-ember konfrontációja a szép meghatározásának bölcsője. Cusanus szerint az ember minden és semmi, ő a „mérték", a véges és a végtelen egysége. Éppen ezért Cusanus meghatározásában az ember „nexux universitatis entitum"; az ember – mondja Cusanus – saját lehetőségeiben létezik. Az emberiben minden emberi módon fejeződik ki – amint az univerzumban univerzális módon. A világ csupán emberi módon létezik (Cusanus 1962. 136.). Éppen ezért a reneszánsz szép megkülönböztető kritériumaként értékeljük a reális-humán–ideális-humán dinamikus kapcsolatát.

A felvilágosodásban – Diderot, Lessing, Kant – a valóság–eszmény-megkettőződés felerősödését tapasztaljuk. A szóban forgó megkettőződések továbbra is a szép megfogalmazásának alapját képezik. Diderot például a szép megfogalmazásában a *viszony* fogalmát használja (a természetes modell és az értelmi modell között). Lessing átlépteti a klaszszikus szép immanens szféráját az igazság és a kifejezés irányába. Ugyancsak Lessingnél találkozunk a művészi idő-tér, a művészi test és mozgás dichotómiájával. A kritikus felvilágosodás utolsó képviselője, Kant, híres, négy kötetbe foglalt, *A szép analitikái* ellentétjeiben fogalmazza meg magát a szépet. Innen következik az immanens és transzcendens, az érzékeny és inherens, a tézis és antitézis ellentétpárok feszült egysége. Így például a szép analitikájának második mozzanatában Kant kimutatja, hogy „*szép* az, ami fogalom nélkül általánosan tetszik" (Kant 1966. 185.). Ebből következik, hogy a szép, általános jellemzőinek köszönhetően, megismerhető és ítéletbe foglalható. Viszont fogalom nélküli jellege mi-

att nem lehet megismerni és szavakba önteni. Így tehát a középkori mondás – *De gustibus non est disputandum* – most antitézis formájában is jelentkezik – *De gustibus disputandum est.*

A kanti tézis–antitézis-feszültség – mely a bachi zene kontrasztáló jellegére emlékeztet – a hegeli szintézisben ternárisan oldódik, azaz a tézist és antitézist a szintézis követi (Hegel 1980. 3–89.). Ebben a gondolatmenetben jelen van a szép, valamint a művészet mint az esztétika tárgyának definíciója. A szép a megérzékített eszme, a művészet pedig az anyag és a szellem kapcsolatának megnyilvánulási formája: az építészetből kiindulva, ahol az anyag uralkodik (lásd szimbolikus művészet), a szobrászaton keresztül, ahol az anyag és a szellem egyensúlyban van (klasszikus művészet), egészen a szellem felszabadulásáig a festészetben, zenében és költészetben (romantikus művészet).



3. ábra

A kanti és hegeli tézisek visszhangjának gyakorlatba ültetését Schillernél és Goethénél találjuk. A szép élő forma Schiller szerint (Schiller 1970. 113.), Goethe pedig három csoportba osztályozza a művészet különös általánosításait: szimpla imitáció, modor és stílus (Goethe 1985. 297–305.).

A romantikus esztétikában, például Victor Hugo gondolatmenetében a romantikus szép megfogalmazásában a pozitív és negatív értékek, néha még az etikai és esztétikai értékek is egybekapcsolódnak. Ennek struktúráját tehát a fenséges és groteszk termékeny-kontrasztáló egybekapcsolásában kapjuk (Hugo 1965. 224–225.).

A próbálkozások felsorolását napjainkig folytathatnánk. Gondoljunk csak a nemzeti iskolák propagálta népzenéből ihletett nemzeti ethosz hatóerejére.[5] A romantika után – és itt meg kell említenünk még Schopenhauer híres elméletét az akaratról és ábrázolásról mint az esztétika előfeltételei, melyben a zene genezisére is kitér, továbbá Kierkegaard elméletét az esztétikumot kísérő érzelmekről, valamint a démonikus etikus-esztétikus konfrontációiról – eljuthatunk egészen a XX. század művészi-zenei irányzatai és törekvései programjainak és megnyilvánulásainak tanulmányozásához: a szép az impresszionista, expresszionista, bruitista stb. zenében.

Az elhangzott eszmefuttatásokból több konklúziót is levonhatunk. Elsősorban az esztétika tárgya, a szép és a művészi elhatárolása, korok és stílusok szerint változik. Ez a változás a szép történelmi jellegének köszönhető, olyan értelemben, hogy a szépről alkotott eszményünk nem abszolút és örökkévaló, hanem éppen ellenkezőleg, relatív és változó. Jogosan beszélhetünk az antik, romantikus, impresszionista avagy bruitista szépségideálról. A változatosságok ellenére létezik egy közös nevező, amely a szép és egyben a művészet tudományos elemzőkeretét biztosítja. Ez a közös nevező nem más, mint a szép és a művészi fogalmának *viszonyjellege.* A szépet tehát poláris viszonyfogalmak segítségével írhatjuk körül, mint amilyen *a valóság* és *az eszmény,* valamint *a külső* és *a belső, a figurális* és a *nonfigurális, a plasztikus* és *a kifejező, a térbeli* és *az időbeli* stb. A viszony értelmében ezeknek léte a megfelelő összetevők kölcsönös feltételezettségében áll:

$$\frac{\text{eszmény}}{\text{valóság}} \rightarrow \frac{\text{belső}}{\text{külső}} \rightarrow \frac{\text{nonfiguratív}}{\text{figuratív}} \rightarrow \frac{\text{kifejező}}{\text{plasztikus}} \rightarrow \frac{\text{időbeli}}{\text{térbeli}}$$

Ezek a kifejezések mind a szép általános szférájára, mind a művészet különös szférájára is érvényesek. A *szép* és a *művészi* viszonyulásukban egyaránt az esztétika tárgyai. Nem a valóságról és nem az eszményről beszélünk, hanem ezek különböző viszonyállapotai megjelenéséről.

A szép nem egy, hanem két kérdésre válaszol, éspedig: egyformán és egy időben válaszol mind a valóság kérdésére – milyen a valóság –, mind az eszmény kérdésére – milyen lenne (vagy kéne, hogy legyen) az eszmény. Ebből kifolyólag az ízlés és az ízlésreakció általában a következő módon fejeződik ki: pontosan így képzeltem el!, vagy (gyakrabban) más-

5 Sokatmondóak Anton Pann, a román nemzeti iskola első virágkora képviselőjének kutatásai a melódia területén. Szépen fogalmaz, amikor azt mondja, hogy a dallam nem más, mint *síró beszéd,* ezáltal a népi szép viszonyjellegét, valamint ennek belső muzikalitását hansúlyozza (Breazul 1966. 274.).

képpen képzeltem el! Ugyanezt megtaláljuk az anyag formálásának kontextusában a művészi eszmény ábrázolásakor.

Mielőtt az esztétikai kategóriák felsorolására térnénk, a *művészet* fogalmának etimológiájáról is szólnunk kell pár szót. A művészet a szó egyetemes értelmében minden nyelvben bizonyos cselekvések, tapasztalatok mesteri és tökéletességre törő megvalósítására utal. A *művészet* német megfelelője – *der Kunst,* francia megfelelője – *l'art,* orosz megfelelője – *iszkusztvo,* román megfelelője – *artă.* A fogalom praktikus-analitikus jellege magyarázza a művészet és a szép viszonyát, valamint a két tárgy, a szép és a művészi, analitikus egységét. *Hiszen a művészet nem más, mint az ember által mesterien megvalósított és a tökéletességre törő szép kifejeződése (pontosabban, az esztétikum kifejeződése ilyen vagy olyan formában).*

2. Az esztétika módszerei

A zeneesztétika kurzusban előforduló és az esztétikai-zenei jelenségek alapjául szolgáló kategóriákat a következőképpen osztályozzuk:

– *értékkategóriák* – itt a szépről és rútról, fenségesről és aljasról, komikusról és tragikusról, groteszkről és abszurdról lesz szó. A felsorolt értékkategóriák az említett párosításban pozitív és negatív vetületűek. De ugyanakkor beszélhetünk érték *antikategóriákról* is, az ellenértékek feltöltődéséről van itt szó, ilyen *a giccs, a sznobizmus* vagy *a dilettantizmus.* Ugyanide soroljuk a *kategória közti formákat* is: például a monumentális, a patetikus, avagy egyes negatív formák – a visszataszító, az ironikus stb., és ugyancsak itt említjük a konnotatív fogalmak *érintkezéseit,* mint amilyen a démonikus, tudományos-fantasztikus stb.;

– *analitikus kategóriák* – ezeket tulajdonképpen a művészi elemzéséhez kötjük: művészi lényeg, struktúra, anyag, kifejezőeszközök, elem, forma stb.;

– összetett *analitikus kategóriák* – ide tartoznak például a pszichoesztétikai kategóriák, melyek a művész vagy előadó temperamentumát, karakterét, nyelvezetét, akarati komplexumát, valamint a hallgatói típusokat hivatottak elemezni. Az összetett kategóriákhoz azok a fogalmak, ismeretek tartoznak, melyek segítségével az esztétikai ízlést, az esztétikai ítéletet stb., egyszóval az esztétikai nevelést elemezhetjük.

Az említett analitikus kategóriákkal felfegyverkezve következhet a zeneesztétika-*kutatás módszereinek* tárgyalása.

Módszer alatt, amint az elnevezéséből is kiderül (a görög methodos = út, pálya), a kutató lényeghez vezető útját értjük. Jelen definíció a cse-

lekmények dinamikus jellegére utal, ugyanakkor felhívja a figyelmet az utak elhatároltságára, valamint a pályán kifejtett energiára. Röviden, meghatározásunkkal a módszertani tevékenységek dinamikus, alkalmazható és modellálható jellegét akarjuk kiemelni.

A tárgy definíciójával kapcsolatban említettük a tárgyat meghatározó összetevők viszonyjellegét. A módszerrel kapcsolatban ennek szubjektív és objktív jellegét emeljük ki, valamint ezeknek a jellemvonásoknak egyidejű és együttlétező jellegét. Tehát az alany analitikusan közelít a tárgyhoz. Ebben a kontextusban az alany és a tárgy közötti viszonyt a jel–tárgy viszony feltételezi. Az ember különböző, az elemzett tárgyhoz kötődő értelem és jelentést hordozó jelek segítségével próbálja megmagyarázni, meghatározni a tárgyat. A zene esetében a zene által feldolgozott tárgy leginkább az érzelem, az alany pedig maga a zene. Már a kezdetekben hasonlóságot fedezhetünk fel a zene és az érzelem között. Ezt most nem részletezzük. Viszont annyi bizonyos, hogy mind a zene, mind az érzelem analóg pszichofiziológiai, valamint fizikai-akusztikai struktúrákra épül. Ennek a hasónlóságnak köszönhetően a tárgy átvehet a jel funkcióiból, és fordítva, a jel a tárgyhoz igazodhat. Végső soron jelekről és tárgyakról beszélhetünk viszony értelemben is: *tárgyjel–jeltárgy* viszony. Ez a viszony tehát a zene és művészi tárgya, az érzelem között jelentkezik. *Mutatis mutandis,* ugyanezt elmondhatjuk az esztéta és ennek művészi tárgya, a zene viszonyáról. A fent említett kategóriák és ezeknek operacionális jelentései alkalmazkodhatnak a tárgy, vagyis a zene szerkezetéhez és létfeltételéhez. Ennek értelmében beszélhetünk a zene esztétikájáról, valamint az esztétika zenéjéről.

Visszatérve a módszer problémájához, a lényeghez vezető utat a karteziánus koordináták (4. ábra) segítségével szemléltethetjük.

A függőleges tengely a történelmi kutatás vezérfonalszerű folytonosságát jelképezi, míg a vízszintes tengely a strukturális kutatás pontszerű megszakítottságát, transzverzális jellegét.

Megtörténhet, hogy bizonyos esetekben csak az egyik tengely működik. Abban az esetben, ha mindkét tengely jelen van, az egyik általában dominál. Ezért az összetett-integráns kutatás „dualista” módszert követel, ahol mind a történelmi, mind a szerkezeti tényezők majdnem egyenlő fontosságot kapnak.

A kutatás *történelmi mozzanatának* sajátos jellemvonása az elemzés folytonossága, a kutatott tárgy átmeneteinek, fejlődésének nyomon követése. Éppen ezért a történelmi módszer ugyanolyan fontosságot tulajdonít az *előttek* és *utánoknak,* mint magának az eseménynek. A jelenség megje-

4. ábra

lenését, kialakulását, kulminációját és természetesen bukását, eltűnését követi. A kutatás során viszont nem mindegyik fázist kell kielemezni. Ellenkezőleg, az analízis sikere elsősorban a jelenség felismerésén alapszik. Például Monteverdi *dramma per musica* műveinek tanulmányozásakor a történelmi módszer hatékonyságát a következő szempontok biztosíthatják: a kezdetek és a kialakulás folyamatának, valamint Monteverdi műfajalapító szerepének kiemelése. Ellenben Wagner utolsó operái, mint például a *Parsifal* opera-rituálé a romantikus opera bukását, dekadenciáját jelenti, itt Wagner *reformátor szerepét* kell kihangsúlyozni. A példákat folytathatnánk. Történelmi szempontból az említett operaműfajban írt Alban Berg *Wozzeck* nemcsak a XX. század avangárd fázisához tartozik, de egyben a barokk kor hangszeres műfajainak és kis műformáinak funkcionális felújítását jelenti, egy vokál-színpadi mű formájában. A jelenség esztétikai-művészi követése a történelmi módszer közvetítésével minden művészeti ágra és minden zenei műfajra és stílusra jellemző. Érdekes lenne például különböző korszakokban, különböző zeneszerzők feldolgozásában és különböző stílusban íródott ugyanazon mitológiai vagy történelmi témájú opera-, oratórium- és kantátalibrettók történelmi tanulmányozása. Egy összehasonlító elemzés Schönberg és Debussy között, a *Pelléas és Mélisande* témájának két különböző műfajban és két különböző művészi irányzatban való feldolgozása között nem csupán stilisztikai vetületű. Schönberg egy expresszionista zenekari szvittet hoz létre, míg Debussy egy szimbolista operát, egyazon témára. A kutatásból nem hiányozhat a történelmi jelleg, mivel igen fontos a kifejezőeszközök megújulási mozzanatának a kiemelése, hiszen egyidőben, de különböző igényekkel és eszközökkel közelítik meg ugyanazt a témát.

A *strukturális módszer* (a szó abszolút, *strukturalista* értelmében) a jelenséget transzverzálisan ragadja meg. Itt a megszakítottság az analízis

jellegzetes jellemvonása. A megszakítottság „teljes”: a szóban forgó pillanatban a jelenség önmaga és saját kontextusának minden szempontját és viszonyát figyelembe véve kerül elemzésre. Ezek a viszonyok lényegükben különbözőek. Egyesek „közelebb”, mások meg „távolabb” helyezkednek el az elemzett pontszerűség központjától. Az elemzések tehát értékileg és fontossági sorrendben árnyaltak. Példának okáért ugyanaz a Debussy-opera pontszerű megszakítottságában maga után vonja a Debussy-zene és Mallarmé szimbolista librettója közötti viszony megfigyelését, mindenekelőtt a szereplők közötti kapcsolatokat. Szerkezeti szempontból figyelemre méltó Debussy elégedetlen megjegyzése Melisanda pszichikai profilját illetően – a szereplő megformálásában kénytelen volt a hegedűk szólamát felosztani.[6] Hasonlóan a Monteverdi-operák mindinkább drámaivá váló kórusok arányainak és a kiemelkedő szólisták szerepeinek tanulmányozása, megannyi strukturális szempont a jelenség tanulmányozásában.

A struktúra genetikájának követését nem szabad összetévesztenünk a jelenség történelmi kutatásával. Így például Mozart g-moll, No. 40-es *Szimfóniájának* (K. V. 550) főtémája *Bar-formára* épül (Altmann 1982. 89.).

E struktúra „anapestus” eredetű:

⏑ ⏑ –

saját mikrouniverzumában kicsiben tartalmazza magát a bar-formát:

a a b

Stollen + Stollen + Abgesang.

Ugyancsak a bar-forma eredetével találkozunk, most már nagyban, Wagner *Mestredalnokok* operájában, ahol a bar-forma mind eredeti jelentésében, mind átvitt értelemben is jelen van. A mesterénekek eredeti jelentésében hozzák a bar-formát, viszont a jelenetek, a felvonások és maga az opera oly módon van elgondolva, hogy továbbra is megőrizze a bar-forma mintájának szerkezeti arányát (Szabó 1988. 16–26.).

A történelmi és a strukturális tengelyek egy kutatáson belüli összefonódása a szocio-humán és a rokon tudományok területét érintő következtetéseket vonhat maga után. A pszichológia, pszichoanalízis, meloterápia, valamint a pedagógia, szociológia stb. általános következtetései a történelmi-strukturális módszer összetevőiként zárkózhatnak fel.

Wagner *Bolygó hollandi* című operájának Wieland Wagner féle rendezése a strukturális-történelmi módszerrel történő kutatás igényével lép fel, amelyből bizonyos pszihoanalitikus mozzanatok sem hiányozhatnak,

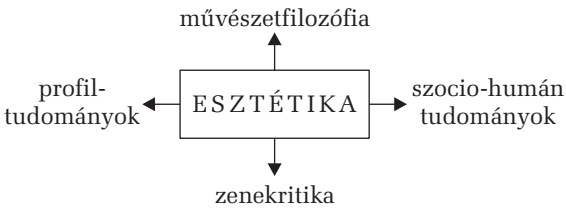
6 Debussy Pierre Louys-hoz címzett, 1901. szeptember 2-án kelt *Levele* szerint.

főleg ami a főszereplő egzaltált látomásait illeti. Tudjuk, hogy Senta Wagner librettója és az opera végső szerkezete szerint nem szerepel az első felvonásban. Wagner unokaöccsének rendezésében viszont Senta őrt áll a színpad egyik sarkában, mintha – a klinikai halál szimptómáihoz hasonlóan – előzetesen szemlélné és tanulmányozná mindazt, ami történni fog vele a cselekmény során. A továbbiakban a rendezés logikájának megfelelően a cselekmény minden irreális mozzanata reálissá, „anyagivá" válik, viszont a reális pillanatok áthelyeződnek egy fantom-képzeletbeli világba. A cselekmény egyetlen reális mozzanata tehát – a tengerészek tánca – a szellemek táncának tűnik, és a hollandi meg Senta eredetileg szimbolikus eltűnése több mint reális pszichikai tényezővé válik.[7] Természetesen ezek az elemzések a hivatott zenerajongó és egyben a rendező pszichoanalitikus ismereteit feltételezik.

Ehhez hasonlóan Pirandello színdarabjainak zenés színrevitele – a hozzátartozó jellegzetes freudista szövegfelosztásokkal és a tragikomikus szintjén elhelyezkedő kategória közti értékekkel – megannyi pszichoanalitikus, pszichofreudista közbelépést igényel.[8]

3. Az esztétika interdiszciplináris jellege

Az esztétikát módszertanilag a következő legkevesebb négy irányrend feltételezi:



5. ábra

7 Lásd az 1978-as nyári Festspielhaus-Theater, bayreuthi előadását, a *Bayreuth 1978, Rückblick und Vorschau* prospektus szerint.

8 Gondoljunk csak *IV. Henrik*re és a tragikomikus cselekmény pszichoanalitikus rendeződésére, melyben a szerző rendkívül komplex módon építi fel a főszereplő jellemét, az amnézia és emlékezés közötti pszichikai ingadozás végigkíséri Henrik érzelmi profilját.

Az esztétikai kutatásokat módszertanilag szabályozó profiltudományok közül megemlíthetjük az összhangzattant, az ellenpontot, az akusztikát, a formatant, a zeneelméletet, a stilisztikát, a zenetörténetet stb., az általános jellegű szocio-humán tudományok közül pedig a történelmet, a szociológiát, a pedagógiát, a pszichológiát stb. A két irányzat egy harmadikkal egészül ki, a természettudományokkal, melyek maguk is hozzájárulhatnak a zenesztétikai kutatásokhoz. Az olyan megfogalmazások mint például „a zene meghatározhatatlan tárgyiassága", „a zene esztétikumának erőtere", „a zenei diskurzus vektorialitása" és így tovább, mindannyi a fizikából vagy biológiából kölcsönvett szakkifejezés. Mi több, bizonyos kifejezések és szakszavak a fizika legújabb ágaihoz kapcsolódnak, ilyenek például a kvantummechanikához fűződő terminusok (lásd: indeterminánsos kapcsolat, térelmélet stb.). E kapcsolatoknak köszönhetően beszélhetünk sorozatmódszerről vagy módszerszempontokról, ilyen a pszichológiai vagy szociológiai, valamint a lingvisztikai módszer, továbbá a modern tudományok területén az informatika, kibernetika, logikai-matematika stb. módszerei.

Az előbbi ábra értelmében a filozófia uralkodik az esztétika fölött. A filozófiai gondolkodás tehát az esztétikára és ezáltal a zeneesztétikára is kihat. Ezért a filozófia összetevői, ágai és elemei gazdagíthatják az esztétika kutatásának módszerét: például a szilogisztikus, induktív, deduktív, redukcionista, pragmatikus, dialektikus, transzcendentális, immanens, ontikus vagy gnosztikus módszerek. Végül, az esztétika kapcsolatainak negyedik dimenziója a kritika. Az esztétikakritika (irodalmi, zenei, képzőművészeti) az esztétikakutatás gyakorlatát jelenti, valamint ennek a gyakorlatnak a finalizálását is. Kritikán a profán szemlélők a megfigyelt jelenség cáfolását, megsemmisítését, kiküszöbölését, hatálytalanítását értik. A kritika a maga gyakorlati valóságában a kivizsgált jelenség számonkérését, ellenőrzését, megítélését (legyen az pozitív vagy negatív) jelenti. Tehát a kritika lehet dicsérő, pozitív is. A kritika valódi tartalma a kutatott jelenség lényegének a feltárása, annak érdekében, hogy az olvasó azt megértse, elsajátítsa, befogadja. A kritika végső célja a műről, az előadásról és a befogadásról alkotott ízlés és esztétikai bírálat ellenőrzése (igazolása vagy cáfolása). A kritika az esztétika próbaköve és annak gyakorlata új elméletek, fogalmak, kategóriák és a végsőkben egy új esztétikai-művészi gyakorlat létrehozásának az alapja.

Az esztétika multidiszciplináris jellege a tudomány polivalenciáját eredményezi. Az esztétika önálló, a művészi-zenei szépet bármilyen megnyilvánulási formában tanulmányozni hivatott sajátos tudomány;

másrészt viszont viszonyjellegű, több tekintetben is függő: függ az univerzális-filozófikus általánosítástól, innen ered legfőbb kontrollja, de függ az egyéni-egyes praxistól, mely igazolja őt az eredmények és hatékonyságok terén. Az esztétika a függőleges tengely általános és egyes közötti középpontban helyezkedik el, így határozza meg és írja körül a különös általánosítások középterét. Ez a partikuláris mező igazolja a vízszintes tengelyen, az „esztétikától jobbra és balra", elhelyezkedő partikuláris tudományokat, melyek partikuláris konkretizálódások és rokon tudományok formájában működnek közre az esztétikai kutatás és kritika végső eredményeinek feltárásában. Az esztétika tehát második állapotában is pluridiszciplináris, és a kutató széles körű ismereteit feltételezi, legalább következtetési szinten ismernie kell a rokon tudományok legáltalánosabb elméleteit.

II. AZ ESZTÉTIKAI ERŐTÉR EREDETE. A MÁGIKUS SZINKRETIZMUS MINT AZ ESZTÉTIKAI-MŰVÉSZI TEVÉKENYSÉG BÖLCSŐJE

A szinkretikus a tárgyat, élőlényt, jelenséget avagy a folyamatot *a maga megbonthatatlan egységében* ábrázolja. Egy *egészről* van szó, melyet általában úgy nevezünk, hogy *teljes egész*. Ebben a szinkretikus egészben bizonyos alkotóelemek ugyan kitűnhetnek, viszont ezek még viszonylag sem függetlenek és egyelőre belső viszonyokat sem tartalmaznak, csak e viszonyok csíráit és egy elkövetkező pontszerűség körvonalait.

A primitív korszak egészében szinkretikus. Szinkretikus a törzsi életmód, a mágikus kultuszt előkészítő vagy finalizáló tevékenység összessége és szinkretikus maga az ember a természethez, egyénhez, kollektívhez való ragaszkodásának érzelme is. Ebben a stádiumban a gyakorlati érzék elválaszthatatlan az erkölcsi- és igazságérzettől, valamint a szépérzéktől.

Gyakran esünk abba a hibába, hogy a *szinkretikus* fogalmát összetévesztjük a *szintetikus* fogalmával, holott ez utóbbi éppen az ellenkezőjét jelenti: nem a tulajdonképpeni állapotot, hanem annak kialakulását – kisebb vagy nagyobb elemek, többé vagy kevésbé fontos komponensek összetételének, kibontakoztatásának, egyesülésének, összeállításának folyamatát – egy előzőleg alig felvázolt és megtervezett *jövőbeli egész* felé.

Ezek szerint a szintetikus *látszólag* a szinkretikus helyébe léphet. De csak látszólag. Például egy karaván ellen folytatott indián támadás meggyőzően „szinkretikus" lehet egy filmben, ha a rendező, a forgatókönyvíró és az összes színész megfelelően cselekszik, ha kellőképpen felkészült a rendelkezésére álló korabeli földrajzi-történelmi dokumentáció alapján. Ez a látszat az oka annak, hogy a szinkretikus és a szintetikus között hasonlóságot vélünk felfedezni. Az analógia látszólagos.

A szinkretikus elsősorban a népművészetre jellemző. A muzsiké arhetipális szerkezetének értelmében a népi költeményeket valamikor nem szavalták, hanem énekelték. Tehát a költemény szövege és dallama szinkretikus volt és az is maradt. Egykori folklórgyűjtő tudományos kirándulásaink során történt, hogy felszólításunkra: „Jól van, apó, a dallamot már lejegyeztem, jöhet a szöveg!", a következő válasz érkezett: „Így nem lehet! Én csak elénekelni tudom." És valóban, sokak számára képte-

lenség az arhetipális szinkretizmus megkülönböztethető csíráit szétválasztani. A zenével még szorosabb szinkretikus köteléket őriz a tánc. Úgy tűnik, a tánc nagy mértékben függ a zenétől, hiszen táncolni csakis zenére lehet. Ezt a problémát már sokan felvetették mind az etnográfia, mind a folklór területén, pro és kontra vélemények fogalmazódtak meg. Nincs szándékunkban részletekbe bocsátkozni, viszont megkérdőjelezzük a tánc és zene szinkretikus-esztétikai kapcsolatának belső szervességét, a köztük levő elkerülhetetlen összefüggések, kötöttségek ellenére. Gondoljunk csak egyazon zenére adaptált különböző típusú táncok kifejezésmódjaira és koreográfiáira. Ez a fajta változatosság inkompatibilis a tulajdonképpeni szinkretikus jelenség belső szervességével.

A szintetikus általában a kultikus, „professzionális" művészetben jelentkezik. A zeneszerző egy adott, önálló szöveget zenésít meg, az operaszerző egy önálló regény nyomán készült librettóhoz folyamodik, és ugyanez érvényes a balettre, pantomímre és így tovább. Komplexebb szintetikus elemekkel találkozunk a modern művészetek és műfajok területén, mint például a mozi vagy a tévé világában. De szintetikus lehet egy individuális vagy kollektív kiállítás elrendezése is. A történelem előtti korszak primitív mágiáját viszont a szinkretikus cselekvés jellemzi.

1. Felfogások az esztétikum eredetéről

Előadásainkban abból indulunk ki, hogy a mágikus tevékenység *az esztétikai tevékenység bölcsője.* Természetesen az esztétikum genezisét illetően más elméletek is léteznek. Mielőtt rátérnénk tulajdonképpeni témánk, a mágikus tevékenység, főként a sámánizmus, és az esztétikai-művészi tevékenység kapcsolatának kifejtésére, említsünk meg néhányat ezek közül.

A biológiai vagy biofiziológiai elméletek a kialakulóban levő ember hajlamait és képességeit vizsgálják, azt a több évezredes folyamatot, melynek során az előember emberré változik, és ennek tevékenysége humán tevékenységgé, esztétikai művészi tevékenységgé alakul. Ezek a kutatások nagyon hasznosak és rengeteg genetikai-történelmi információt tárnak fel, melyeknek ismerete nélkülözhetetlen bizonyos művészi, legyen az alkotói vagy előadói, tevékenységek megértéséhez és műveléséhez. A kéz fejlődéséről például, melyről Aquinói Tamás mondotta „organum organorum", a biológiai-esztétikai koncepciók nemcsak érdekes, de fontos történelem előtti információkat szolgáltatnak. Az ősember lábra állásának

biofiziológiai metamorfózisa az elkövetkező művészi tevékenység kibontakozásának lehetőségét rejti magába. Íme egypár ezek közül:

a) A hátgerinc felszabadul a test súlyától, a testtel való kapcsolatot többé már nem a súly, hanem inkább a tömeg határozza meg. A fizikából ismerjük a súly és a tömeg fontosabb jellemvonásait. A tömeg gravitációnális kontextusban súllyá alakul. A sarokvasra felfogott ajtót jobbra és balra mozdíthatjuk akár a kisujjunkkal is, de képtelenek vagyunk így fölemelni azt. Ezért természetes, hogy a megkönnyített hátgerinc szabadabban, erőteljesebben fejlődhet.

b) A felső végtagok felszabadulnak és más célokat is szolgálhatnak. Az ember ezeket a végtagokat kezekké alakítja. Tehát maga az ember saját kezének az alakítója, amikor a mindennapi életben, a gyakorlati tevékenységekben kezdi őket használni. Az alakítói fejlődésnek sok közbeeső fázisáról beszélhetünk, míg elérünk a „kéz" tulajdonképpeni értelméhez. Így a kéz öt ujjra nyitása, majd a nagyujj és a többi négy szembeállítása sokkal több tevékenységre ad lehetőséget, mint az ujjak szembeállításával nem rendelkező állatok elülső végtagjai. Ez a szembeállítás és a nagyujj kvázi-önálló alkalmazása esztétikai-történelmi formában visszatér a kezek zongorára helyezésekor is. A virginálon és csemballón sokáig csak négy kinyújtott ujjal játszottak. Csak később kerül a klaviaturára az ötödik ujj, és megváltozik az egész kéz tartása. A nyújtott ujjak helyét átveszi a gömbölyített, kupola alakú, összeszedett kéz.

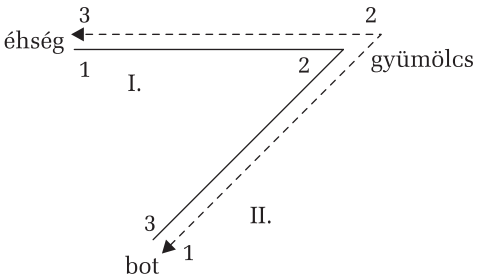
c) Hasonló kiegészítő fejlődés jelentkezik a koponyánál is. A kéz átveszi az állkapocs élelembeszerző és -előkészítő szerepét. A paleontológiai adatok meggyőzően bizonyítják a koponya állkapocs részének fokozatos „visszafeljlődését", és egyben az agynak szánt koponyarész mennyiségi fejlődését. A kéz tehát több szempontból is hozzájárult az agy fejlődéséhez: elsősorban ennek mennyiségi fejlődését biztosította; később általánosításra és „feed-back"-re ad alkalmat, előkészíti a célirányos gondolkodást. Az illuminista Herder *Kalligone* c. művében jogosan mondotta, hogy a kéz előkészítette a gondolatot és a gondolat az ige által került kifejezésre; a *verba*ból született a *nomina,* a *nomina*ból pedig a *verba.*

A biopszichológiai elméletek úgyszintén a *célirányos gondolkodásmódra* hívják fel a figyelmünket, a kéz tevékenységeinek, főként a szerszámok használatának köszönhetően. A továbbiakban hasonló feltevések elméleti kísérleteiről szólunk.

Az ember kapcsolata a természettel közvetlen, addig a pillanatig amíg szerves részét alkotja ennek. A közvetlen kapcsolat a szakítás pillanatában megszűnik, és közvetett kapcsolattá alakul. A fán lakó ember a

földre kerülve elveszíti közvetlen kapcsolatát az élelemmel, szó szerint, de átvitt értelemben is, a „kéznél levő" gyümölcsökkel. Szüksége van egy közvetítőelemre – egy szerszámra, melynek segítségével beszerezheti az élelmet. A szerszám – jelen esetben egy megfelelő bot – közvetítőszerepet játszik e közvetett kapcsolatban.

Egy háromszög segítségével ábrázoljuk a gyümölcs–bot–ember közvetett kapcsolatának mechanizmusát, valamint ennek a kapcsolatnak aktív és retroaktív kettős vektorialitását:



6. ábra

Az első vektor értelmében az éhes ember (1) gyümölcsöt keres (2), és botot vesz a kezébe (3). Ez a vektor egyedi általánosításának szintje, a véletlenszerű egyedi ismétlődések lehetőségeinek reménye. A kibernetikából átvett feed-back segítségével azonban a fenti közvetett kapcsolat visszafordítható: 1. az ember kézbe veszi a botot; 2. leveri a gyümölcsöt; 3. a gyümölcs tartalék. Íme az első kibernetikus – az előember és a cél bölcsője – a kezdetleges szerszám: bot, kő, elejtett állatok csontjai stb.

d) A művészet genezisét és általában az esztétikai erőtér kialakulását *a produktív munka és szerszámok használata* szempontjából magyarázó szocio-esztétikai áramlatok redukcionista módon értelmezik az esztétikai szféra belső vektorait. K. Bücher például *Arbeit und Rhitmus* művében az esztétikai mező mozgását és erejét a munka dinamizmusából és ritmusából vezeti le. Példáit a munkadalok repertóriumából veszi, melyek különböző népeknél a munka folyamatát kísérik, és koordináló, szinkronizáló szerepükkel az egyéni tevékenységek kollektív egységesítését segítik elő. Hasonló szinkretikus mozzanatokkal ma is találkozunk a különböző vidékek népzene-repertóriumában. És nem csak a Polinéziai-szigeteken, valamint a Brazília dzsungeleiben élő népeinél, melyek csodálatos módon megmaradtak ősi primitív stádiumukban, hanem minden nép folklórgyűjteményében találhatók ilyen munkadalok, főleg a régi stílusú éne-

kek között. Ezek viszont sem értékileg, sem művészileg nem alkotják a folklórrepertórium meghatározó elemét. Hogyan tudnánk így megmagyarázni a rubato létezését, a siratóénekek, a dojnák és más jellegzetes énekek repertóriumát, melyek sokkal bonyolultabb és komplexebb módon veszik át és fejlesztik tovább a ritmikus-metrikus ethoszt, mint ahogyan ez a munka folyamatában történt?

e) Az esztétikai erőtér eredetét kommentáló biológiai és szocioesztétikai fejtegetések sokkal árnyaltabbak és eredményesebbek, amikor az emberi általánosítás vetületeit érintik, ennek az általánosítási folyamatnak az „egyedi", „különös" és „egyetemes" szempontjait. Az *okszerű gondolkodás* és a *célirányos gondolkodás* közötti szerves kapcsolat csakis az árnyalt fogalmakon keresztül tárható fel. A fenti példa – az ember és a természet szerszámok segítségével történő viszonyának közvetítése a munka folyamatában – éppen egy ilyen felfogást tükröz.

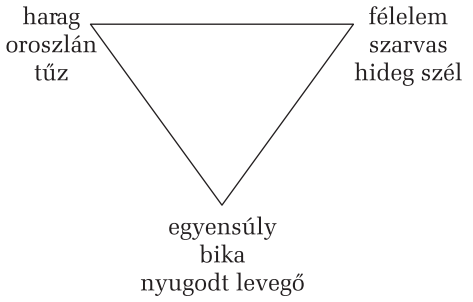
A szerszám felfedezése tulajdonképpen egy általánosító mozzanat: a *cél* felfedezése. Ettől kezdve az ember előretervelt módon cselekszik egy nyilvánvaló cél érdekében. Ez a cél gyakorlatilag magában a szerszámban rejlik, egy botban vagy egy kőben. A bot *adekvát* vagy *adekvátlan, inherens* vagy *nem inherens* a viszony közvetítésére, a végcél elérésére. Gyakorlatilag ha ez a szerszám, a bot, egy ceruza méreteiehez hasonlított volna, nem lett volna alkalmas a két-három méterre levő gyümölcs beszerzésére.

Ez a fajta célirányos gondolkodás kétségtelenül hozzájárult a közvetett cél kialakulásához, az *eszmény* megvalósításához, mely az esztétikai mező legfontosabb viszonypólusává alakul.

*

Az okszerű gondolkodás kezdetei a primitív mágiában. Az általánosító gondolkodás másik formája az *okszerű gondolkodás.* Az okszerű gondolkodást két tényező értelmi reakciója feltételezi: *az ok* és *a hatás.* Ez a fajta gondolkodás nem más, mint bizonyos természeti, világi hatások, események vagy eljárások visszaverődése, melyek a biológiai, sőt az anorganikus vagy más természeti elemek algoritmusát követik. Az ok és a hatás megfontolt összetévesztése a primitív embernél nem más, mint a világ fölötti kontrolljának *egyik* illúziója. Ez a megtévesztés a tárgy és ennek képe közötti erők azonosságának látszatán alapszik, mely a későbbi antik görög gondolkodásból ismert *analogon* fogalom előkészítője a figurális hasonlóság értelmében. A visszatérő gondolkodásmód, vagyis a fordított okozat a világ fölötti uralom illúziójának *egy másik* formája, mely arra utal, hogy a részek megtartják összefüggésüket az egésszel, az erede-

ti jelenség részekre bomlása után is. Kimondottan az érintkezési mágiára jellemző, ahol perspektivikusan az *analogon* második értelmére, a nonfigurális hasonlóságra utal, az arányok és szimmetriák szintjén megfeleltetett egész és rész közötti kapcsolatra. Az okozat megfordítása az érintkezési mágia egyik alapvető tulajdonsága és a primitív ember természetről szóló „hibás, de különösen hatásos" magyarázatának alapja. A fordított gondolkodás hatása az érintkezési mágiában és az érintkezési mágián keresztül még sokáig megőrzi nyomát a különös emberi általánosításban. Végigkíséri az emberi általánosítás folyamatát és folyamatának fejlődését a filozófiai gondolkodás történetében is. A primitív ember a fordított okozatot egyes közvetlen jelenségek magyarázatára használja, a karteziánus mechanikus gondolkodás, példának okáért, a fordított okozaton keresztül az érzelmek esztétikáját és filozófiáját magyarázza. A primitív ember mágikus erőt tulajdonított az állati fogaknak és csontoknak, ez az ő hite. Úgy vélekedett, hogy a tulajdonában levő fogak és csontok segítségével birtokolja a valamikor erős, de elöregedett állat erejét és hatalmát. Hiszen az elöregedett, legyengült állat sorra elveszti fogait. A fordított feltevésből következik tehát, hogy az öregedés és gyengülés okozza a fogak elvesztését. – Descartes *A lélek szenvedélyei* című művében például kifejti, hogy a közepes erősségű érzéki inger stabilizálja a szervezet egészét, míg fordítva, a túl erős ingerek fiziológiai zavarokhoz vezetnek. A felboszantott és ingerelt ember idegességében felmelegszik a harag kiváltotta biokémiai folyamatnak köszönhetően. Hasonló magyarázatot találunk az érzelmek eredetére Titus Lucretius Carus *De rerum natura* című művében (Lucretius 1957. 140.), ahol a következő hasonlatokkal találkozunk: harag – oroszlán; félelem – szarvas; nyugalom – ökör. A második



7. ábra

metafora szintjén pedig: tűz – harag; hűs szél – félelem; csendes lég – nyugalom.

Az okozati általánosítás mechanizmusa a mágikus gondolkodás alapja, viszont ez nem zárja ki a mágia célirányos gondolkodásmódjának lehetőségét sem.

A mágikus illúziónak köszönhetően, mely maga a mágikus hit fundamentuma, az ember összetéveszti a valóságot a képzeletbeli valósággal. Ebben az összetévesztésben jelen van a cél, a célirányos gondolkodás is: a mágikus tárgyban formát öltő képzeletbeli valóság.[9] Ez utóbbi a tulajdonképpeni cél képzeletbeli elrejtése.

f) Az elmondottakat összegezve arra következtetünk, hogy az esztétikai erőtér eredetére utaló biológiai, szocio-esztétikai elméletek és értelmezések nagymértékben hozzájárulnak az esztétikai szféra fontosabb összetevői kialakulásának a magyarázatához.

A felsorolt elméleteken kívül megemlítjük még Haeckel *biogenetikai elméletét,* ennek értelmében az ontogenezis a filogenezis ismétlése. Haeckel szerint az ember egyéni fejlődésében megismétli saját fajtájának több évezredes fejlődését, rendkívül tömör, sűrített formában. Az elmélet követői úgy vélték, hogy az ismétlés két része oszlik: az első fázis természetesen biológiai és a terhesség időszakától a születést követő egy-két évig tart, ekkor történik a tulajdonképpeni emberi fejlődés több évezredes megismétlése az egysejtű stádiumtól az emberi szervezet összetett szerkezetéig; a második fázis másfél-kétéves kortól egészen a nagykorúságig terjedő periódusra utal, a serdülés periódusában az emberi civilizáció kulturális fejlődése játszódik újra, régmúlt időktől egészen napjainkig. Akármilyen terjedelmes és tömör lehet egy ilyen fejlődés, képtelen visszatükrözni mind biológiai, mind pszicho-szociológiai szinten a tulajdonképpeni filogenetikai evolúciót. Ennek ellenére a filogenetikai és ontogenetikai fejlődés bizonyos mozzanatait és egybeeséseit nem lehet kétségbe vonni, és kétségtelen ezek szerepe az esztétikai mező bizonyos fejlődési fázisainak interpretációjában. Így például a közvetlen esztétikai érzékek, mint a látás vagy a hallás elemzésénél a biogenetikai elmélet fontos közvetett magyarázatokkal szolgál. Az újszülött lassan-lassan, kezecskéi segítségével győzi le vizuálisan saját *haptikus* világát (amit térben át tud fogni). Kezdetben „a távolság" maga nem létezik számára. Ugyanolyan természetességgel nyújtja ki kezét a bölcsőjére akasztott zörgők, mint akár a hold vagy más

9 A zsákmányállat látszata, a totem, a tabu, a szalmafonatok nyomai a kerámiavázák falán stb.

távol eső tárgyak felé. A gesztus megismétlésével fogja „a távolságot" felmérni és ennek a távolságnak a pályáján a haptikus terét körülvevő dolgokat, tárgyakat, lényeket „elhelyezni". Hasonló gyakorlatot végez minden vonós, amikor hangszerén keresztül ismerkedik a hangzó világgal, igyekszik a legpontosabban „kimérni" a húrokra helyezett ujjai segítségével a hangközöket egy pontos intonáció érdekében.

Ezeknek az elméleteknek egy másik fontos érdeme, hogy megmagyarázzák az emberi esztétikai magatartást a terhesség lefolyása alatt. Ennek értelmében a magzat már az első hónapokban aktív a zene befogadása iránt. És ezt már Platón is megérezhette, amikor a zenei nevelés fontosságát hangsúlyozza, és a gyermek intellektuális-pszichikai formálásában az első helyre állítja. A biogenetikai elmélet segítségével megtudhatjuk, hogy a zenehallgatás a magzat esztétikai nevelésének első fázisa. Nem részletezzük, hogyan védekezik a magzat bizonyos kellemetlen külső beavatkozások hatására, viszont hasonló élénkség kíséri a zenehallgatását is, de most már pozitív értelemben. A magzatot be lehet és be is kell vonni a zenei érzékivé tétel folyamatába. Saját tapasztalatból állíthatom ennek a nevelésmódnak rendkívüli fontosságát és hasznosságát.[10]

Haeckel elmélete a biofiziológiai fejlődés fontosabb fázisait emeli ki. Itt megemlíthetjük az Anohin- és Babinsky-reflexet. Az első felhívja a figyelmet egyes védekezési reflexek különleges felhalmozódására, melyeket az ember filogenezise során gyűjtött össze, és melyeket mint feltétel nélküli reflexeket lehet örökölni. A szempilla például 40 000-féleképpen tud lassabban vagy gyorsabban becsukódni a külső hatástól függően. Ezek a védekezési reflexek nemcsak az analizátorokra, hanem az összes sejtre jellemzőek, ha nem is ilyen megható variánsban.

A Babinsky-reflex retroaktív jelzőreflex. A csecsemő nagylábujjánál jelentkezik és két irányba hat, az első pozitív: a baba talpának az első hat

10 Az esztétikakurzusok során az esztétikai nevelésről beszélgetve megkérdezték, mikor kell a gyermek zenei nevelését elkezdeni. Kodályt idézve válaszoltam, hogy kilenc hónappal születése előtt. A kérdező diák meg is fogadta tanácsomat, és várandós feleségét „zenei tortúra" alá helyezte, mindennap többször végighallgattatta vele ugyanazt zeneművet a gyermek születéséig. Születés után hosszú várakozási hónapok következtek, míg a gyermek megtanult beszélni. Egyéves kora után, mikor egy alkalommal a kislány a földön játszott, az apa úgy gondolta, itt a kedvező pillanat, hogy ellenőrizze a kísérletet. És több mint egy évre rá újra feltette a szóban forgó művet. A hatás messze felülmúlta várakozásait: a gyermek majdnem önkívületben kiálltotta: „Ismerem! Tudom!" És hadonászott a zene ritmusára, dúdolta az ismerős dallamokat. A zene kísérő érzelmeinek értelmében a kislány újra átélte a mű reá gyakorolt hatását.

hónapra jellemző fogó, megkapaszkodó ösztöne. Ez a periódus biogenetikailag a fán lakás szakaszához hasonlít, amikor az embernek „kézzel-lábbal" kellett az ágakba kapaszkodnia. A második irány negatív és az első hat hónapot követi. A baba talpa érintésére az ujjak kinyúlnak és jelzik a lábra állás pillanatát, azt a drámai mozzanatot, amikor kiságyában feláll és félelmetesen rázni kezdi azt a szülők örömére vagy félelmére.

A 2–16 éves kor az „iskola" periódusa, melynek során a gyermek, majd a serdülő ifjú az összes kulturális, tudományos és művészi ismeretek befogadásának és elraktározásának szintjein áthalad azokon a szinteken, melyeken maga az emberiség is valamikor áthaladt. Ez a 14–15 rendkívül összesűrített év csak megfelelő irányítás alatt lehet eredményes.

Minden többé vagy kevésbé bizonyított elméleti magyarázat alapelv szinten marad, és így is kell kezelni őket. Sok kísérlet igazolja, mások viszont kétségbe vonják a fenti elméletek érvényességét. Figyelembe kell vegyük a feed-backet is. Feed-back nélkül az eredmény katasztrofális lehet. Felsőbb rendű állatok körében is végeztek ehhez hasonló kísérleteket, főleg a majmok félelmének és szorongásának megnyilvánulása terén. A biogenetika igazolja, hogy a félelem elemi, velünk született érzés. A félelem a védekezés formája. Minden feltétel nélküli refelex a félelem érzésének uralma alatt működik. A szorongás másfajta érzék-megnyilvánulás. Kierkegaard szerint a szorongás a semmi felfogása. Mert különbség van a semmi felfogása és semmit fel nem fog között. A semmi nem a tárgy hiányát vagy a meghatározhatatlan tárgyat jelöli, hanem a körvonalazatlan vagy átfoghatatlan mindennapit, a káosz semmijét.[11]

A Seboek család jegyezte fel a következő kísérletet. Két nőnemű majmot külön kabinba zártak. Mindkettőt elektrosokkoltak meghatározatlan, aleatórikus időközökben. Míg az első majom semmilyen figyelmeztetés nélkül kapta ezeket a sokkokat, a második majomnál kialakítottak egy feltételes reflexet, ha kigyulladt a piros lámpa, és a majom megnyomott egy gombot, a sokk elmaradt. Az első majom nyugodtan, „ártatlanul" élt, akár a paradicsomban, ahol közbe-közbe dörög és villámlik. Minden sokk után megrázkódott, mint a kutya a víztől, és úgy viselkedett, mintha semmi sem történt volna. A második majom állandóan a lámpát figyelte, hogy a gomb segítségével elkerülje a fájdalmat. A kísérlet vége drámai. Hat hónapra rá az egyik majom meghalt fekélyben. Melyik volt ez a majom? Ter-

11 A mindennapi gondolkodástól eltérően az antik görögöknél a káosz nem az amorf tömeget, a torz halmazt, a felbomlott szerkezetet stb. jelöli, hanem inkább az üresség, az űrt. Lásd Hesiod *Teogonia* 116. sorát. A fogalom mai értelmében először Ovidiusnál fordul elő *Metamorfoze* I,7.

mészetesen az, amelyiknél a feltételes reflexet kifejlesztették. Szorongásban, stresszben élt, és szüntelenül mérte a semmit. Hasonló emberségessé vált, de embertelen feed-back-érzések más felsőbbrendű állatoknál is léteznek. A versenylovak gazdáikkal együtt átélik a versenyek izgalmait, és ez a versenyszellem hasonló idegbetegségekhez, fekélyhez vezethet.

A fenti kísérlet bizonyítja, hogy nem mindegyik egyéni jellemvonás egyezik a feltételezett filogenezist ismétlő periódus vonásaival. Új emberi vonások alakulhatnak ki, mint ahogyan új feltételek is. Éppen ezért szűrön keresztül és nagy figyelemmel kell tanulmányozni a mai primitív népek életét, ha régmúlt primitív korszakok helyzetéről akarunk következtetéseket levonni. Mert akármilyen elszigetelten éljenek ezek a népek, nem lehet eltekinteni az őket körülvevő kortárs civilizáció közvetlen vagy közvetett hatásától.

g) Claude Lévi-Strauss kutatásai a primitív korszakot[12] illetően arról győznek meg, hogy a primitív ember mágikus tevékenysége és gondolkodása szolgáltatja a legfontosabb és legeredetibb bizonyságát az ember esztétikai erőterének kialakulására.

2. A világ fölötti kontroll illúziója a mágiában

A primitív mágia „az a hit, melynek értelmében a primitív ember a tulajdonképpeni valóság ellenőrzését az ellenőrzés illúziójával helyettesíti” (Thomson 1950. 11.). Thomson definíciója felhívja a figyelmünket az emberi általánosítás primitív szintjének, vagy ahogy Lévi-Strauss nevezi vad szintjének, egy rendkívül fontos mozzanatára. Helyettesítésről van szó. A primitív ember a valóságot ennek illuziójával helyettesíti, azaz a lényeget a látszattal. Ez a látszat azonban rendkívül tökéletes, teljes és kiterjed a jelenség legapróbb részleteire. Felhívjuk a figyelmet a helyettesítési, azonosulási mozzanat műveleti fontosságára. A helyettesítés pillanata a művészi általánosítás lényege. Azt az *átmenetet* jelöli, melyet a retorikában *metaforának* nevezünk. Minden művészi tevékenység végső soron egy metaforikus átmenet, a szimbolizálótól a szimbolizálóig és/vagy fordítva: átmenet egy expresszív értelmi kontextusból egy másik expresszív kontextusba; avagy egy érzelmi állapotból egy másik érzelmi állapotba.

12 A következő művekre hívjuk fel a figyelmet: *Szomorú trópusok; Vad gondolkodás; A totemizmus ma; Strukturális antropológia; Antropogique I–II.*

A mágikus tevékenység a metaforikus, a hasonlóság és az azonosulás, valamint a különbözőség bölcsőjének létrehozója. A valóság és a valóság képzeletének „szándékos", „megfontolt" összetévesztése a primitív ember mindennapjainak létszükséglete. Ha kívánságait nem tudta megvalósítani, létrehozta ennek illúzióját.

A metaforikus mágikus bölcsője ugyanakkor létrehozta az átmenetek különböző formáit a metaforától a metonímiáig.

A szóban forgó átmenet a kultúra és a civilizáció történetében sokszor megismétlődik és rengeteg indok, rengeteg történelmi mozzanat magyarázatára szolgál. Így például a művészettörténetben, a reneszánszban, Dante és Petrarca olasz lírájában tudatosult melankólia, a szomorúság egy új érzése, hasonló történelmi mozzanatot jelképez. A költő beteljesületlen szerelme, vágyakozása, a szerelem látszatát kelti képzeletbeli személyek, Beatrice vagy Laura iránt. Schillernél is megtaláljuk a valóság és eszmény összetévesztését, amikor a mágikus átmenet segítségével átlép a ludikus és a játékösztön szférájába. Mikor az anyagi ösztön és a formális ösztön összeférhetetlenné válik, mondja Schiller, akkor az ember a szép birodalmát a játék területén keresi: „az ember *csak játsszék* a szépséggel és *csak a szépséggel* játsszék" (Schiller 1970. 113.). Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és *csak akkor egészen ember, amikor* játszik (Schiller 1970. 109–114.).

A szóban forgó mágikus-primitív összetévesztések szemléltetéseként a továbbiakban néhány mágikus kultuszt és rituálét említünk, melyek hitelességét etnológusok ellenőrizték és vetették össze a világ több etnikai területe variánsaival:

– *Imitatív mágia.* A vadászat vagy a harc előkészítő rituáléja. Dél-Franciaország Trois Frères nevű barlangjaiban a kutatók nagyon régi és nagyon érdekes leletekre bukkantak. Mint például a medvekoponyás, megkövesedett favágó kecskék. A barlang falait a harcból vagy vadászatból inspirált rajzok díszítették. Ilyen jelenet például a medve bőrét kezdetleges lándzsákkal szúró vadászok. Ezek a bizonyítékok meglepő módon megegyeztek a Polinéziai-szigeteken vagy Brazília dzsungeleiben talált hasonló vadászatjelenetek mágikus rituáléival. A sámánok és a törzsfőnökök az elejtett vad látszatát „keltették", amikor a megnyúzott állat bőrét a kecskére kifeszítették, és körülötte elkezdődött a képzeletbeli vadászat. A vadászok körültáncolták a látszólagosan elejtett vadat és utánozták annak mozdulatait, harci mozdulatokkal vegyítve. Kezdetleges fegyvereiket az állat bőrébe szúrták, mintha maga az igazi állat állna előttük, és harci kiálltásokat hallattak az állatbőgést utánzó ordításokkal ve-

gyítve. A látszólagos vadászat magát a tulajdonképpeni vadászatot helyettesítette. A látszólagos vad a valódi, elejtendő állatot helyettesítette és a támadást valósnak tekintették. Thomson kimutatja, hogy egy ilyen mágikus rituálé után a vadászok bátrabbaknak, rendíthetetlenebbeknek, egyszóval hatékonyabbaknak érezték magukat, mivel a vadászat mágikus előkészítő fázisa láthatatlanul egybeolvadt a valósággal, mikor a barlangból kilépve a törzsfőnökök vagy a sámánok vezetésével megkezdődött az igazi vadászat. Érdekes, amint zárásként, a kezdetet egy ABA-szerkezethez hasonlóan idézve, visszatér a képzeletbeli elem, felidézik, újrameselik mozdulatok, énekek segítségével az előző két fázis, főleg a második mozzanatait és bocsánatot kérnek az állat szellemétől.

Könnyen megfigyelhetjük ezekben a gazdag és perspektívákkal telített cselekményekben az „imitatív" művészetek, a színház, a balett, a pantomím csíráit, ugyanakkor a „kifejező" művészetek, a drámai költészet vagy a drámai zene előfeltételeit is. Az epilógus, a ceremónia záró része gyümölcsöző perspektívákat kínál az epikus művészetek számára, legyen az leíró, mint az eposz vagy a majdani mitológiák mese- és legendatára.

– *Díszítő mágia.* Az edények készítéséhez a primitív ember az agyagot használta. A megfelelő forma kialakítása érdekében az agyagot szalmakosárba öntötte, és kialakította azt belülről, míg a külső részt a fonat tartotta. Száradás után a kosár fülét fogva szállított benne vizet, vagy élelmet, magot stb. tárolt. A tűz felfedezése után ezeket az edényeket égették. Az égetés következtében a szalmafonat eltűnt, de megmaradt ennek nyoma. A fazekaskorong feltalálásával eltűnik a szalmafonatsablon. Igen ám, de a primitív fazekas nagy gonddal és odaadással rajzolja meg a kosárhagyta jeleket. E rajzok mágikus célja az edény épségének megőrzése és védelmezése. A valóság és az „árnyék", a képzeletbeli összetévesztése a magyarázata ennek a mágikus hitnek: az eredeti kosár rajzai helyettesítik a régit, és biztosítják továbbra is ellenállóságát. A díszítő mágia tehát nagy részben imitatív jellegű, az eredeti lenyomatai utánozzák a valóságot, a forrást. Az imitatív díszítő mágia tehát az elkövetkező művészi és kerámiadíszítés kialakulásának és fejlődésének a kezdete.

– *A mágikus átvitelek* ceremóniája a betegség ellenségre hárítására szolgál. A sámán segédei segítségével az ellenséges törzs ellen támadást előkészítő mágikus ceremóniát végez. Ennek célja az ellenség gyengítése különböző súlyos betegségek átvitelével (íme, a primitív ember már biológiai fegyvereket használ!). A ceremónia legtöbb esetben egy ráolvasáshoz kapcsolodott, így például a *Boa-Boa fa Kui-Kui* madara a médiumra száll, és megtámadja fontosabb szerveit: májat, tüdőt, vesét és végül a szívet.

Ezekben a praktikákban a sámán súlyos és hosszan tartó vagy halálos betegségeket (lepra vagy rák) sűrít össze, és ily módon küldi hegyen-völgyön át egy másik törzs embereire, főleg a harcosokra, hogy így megbetegítve és meggyengítve legyőzhessék őket. Mind folyamatában, mind tartalmában nagyon bonyolult mágia ez. Első látásra úgy tűnik, az átvitel tranzitív szempontja dominál: a felidézett betegséget az ellenséghez továbbítják. Mégis, a mágia imitatív jellegű, mivel a médiumok megjátszák a kitalált betegség fázisát és így meggyőzik társaikat a betegség súlyosságáról és az ellenség gyengeségéről.

– *Az amulettek és totemek érintkezési mágiája.* Mondottuk már, hogy a primitív ember nagy odaadással aggat magára állatfogakat, agyarakat, csontokat, hiszen meg van győződve, hogy ezek még őrzik a nagy állat erejét, hatalmát, és maga is olyan erős, hatalmas lehet tőlük, mint az állat annak idején.

Jelen esetben a figuratív-képzeletbeli imitáció helyébe a hasonlat egy másik formája lép, az arányok formája, az egész és rész közötti viszony formája. A különvált mozzanat szerves részét alkotja egy új egésznek, mint rész hozzájárul az ember integritásához. Ebben a helyettesítésben-átvitelben főleg az átvitel a hangsúlyosabb, az ember átveszi a hajdani állat erejének teljességét megbetegedése és legyengülése előtti állapotában. Az átvitel éppolyan „metaforikus", mint az imitáció. Mindkettő hasonlóságon és különbségen, helyettesítésen és átvitelen, a valóság és a képzeletbeli, a szimbolizált és a szimbolizáló szándékos összecserélésén alapszik.

– *A név mágiája.* A képzeletbeli és a valós között olyan viszony áll fenn, mely a név és ennek viselője közötti kölcsönös összefüggést magyarázza. A név ismerete viselőjének ellenőrzését jelenti. Éppen ezért a név eltulajdonítása viselőjének csalárd elsajátításával együtt járt, emiatt robbantak ki a törzsek között nagyszabású konfliktusok. H. Morgan megjegyzi, egy törzs N'Bisu nevű harcosait elsajátíthatta egy másik olyan törzs, ahol létezett ez a név, hiszen felhíváskor mindenkinek jelentkeznie kellett. Rengeteg legenda és mítosz született ebből a típusú mágiából. Ilyen például a dzsin vagy a manó története, aki annak a szolgálatába áll, aki ismeri a nevét. Mindenki számára ismerős a Grimm-mesék manója, aki kárörvendve énekli: „Milyen jó, senki nem ismeri az én nevemet!"

A mágikus átvitelnek úgyszintén megvan a mindennapi gyakorlati indoklása. A vadászat vagy a harc előkészítéséhez, illetve az edénykészítéshez hasonlóan a mágikus átvitel is hozzájárul a mindennapi élet jobbá tételéhez. Így például az állatbőr felöltése vagy később a bőrök, bundák ruhákká alakítása nélkülözhetetlen gyakorlati fontosságú átvitel.

Igaz, hogy a legtöbb totem vagy amulett személyes dísznek készült, egy időben azonban munka- és harci eszközök is készültek ezekből az anyagokból, ilyen például a tőr.

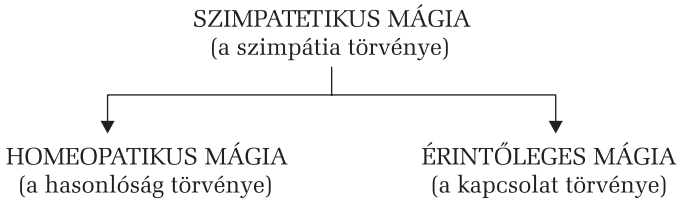
Ezekről és sok más mítoszról traktátusok és antológiák jelentek meg. Elegendő ha Frobenius, Morgan, Taylor, Eliade, Vulcănescu nevét említjük ahhoz, hogy a primitív mágia, a primitív vallás világszintű kutatásaira fordított figyelmet hangsúlyozzuk, melyek hozzájárultak és hozzájárulnak az emberi kultúra és szellemiség kialakulásához és fejlődéséhez.

3. A primitív mágia rendszerezése

A primitív mágia rendszerezésével és osztályozásával J. Frazer *Az aranyág* című művében foglalkozik. A szimpatetikus mágiáról szóló III. fejezetben Frazer *a mágia elvei*ről beszél. Hogyha a mágia alapjául szolgáló gondolkodás elveit vizsgáljuk, bizonyára kéttőnél állapodunk meg: elsősorban a hasonnemű hasonneműt eredményez, ok és okozat hasonlósága; másodsorban azok a dolgok, melyek valaha összeköttetésben voltak egymással, a fizikai érintkezés megszünte után is hatnak egymásra. Az első elvet a *hasonelvűség törvényének,* a másodikat pedig az *érintkezés törvényének* nevezhetjük. Az első elv értelmében a mágikus úgy gondolkodik, hogy utánzás útján bármilyen hatást elő tud idézni; a második elv értelmében pedig arra a következtetésre jut, hogy bármit cselekedjen egy tárggyal, ennek hatása arra a személyre is átterjed, akinek valaha a tulajdonában volt. A hasonelvűség törvényén alapuló varázslatokat homeopatikus vagy imitatív mágiának, az érintkezés útján történő varázslatokat érintőleges (átviteli) mágiának nevezi. A mágia első ágának megnevezésére talán a homeopatikus terminus a legalkalmasabb, hiszen egy imitáló tudatos tényező jelenlétét sugalmazó imitatív alternatív vagy mimetikus terminus leszűkítené a mágia fogalomkörét. Mert a mágus meg van győződve arról, hogy saját művészetének gyakorlatába állított elvei az élettelen természet működését is szabályozzák; más szóval hallgatólagosan úgy véli, hogy a hasonelvűség és az érintkezés törvénye általánosan alkalmazható, és nem korlátozódik az emberi tevékenységekre. Röviden, a mágia hamis természeti törvényrendszer, valamint becsapó magatartás-kalauz; a mágia hamis tudomány és meghiúsult művészet. A mágiát elméleti mágiának is nevezhetjük, ha a természet törvényeinek rendszereként, vagyis a világi események sorrendjét meghatározó törvényként tartjuk számon; vagy gyakorlati mágiának, abban az esetben, ha

az emberek céljaik elérésében követendő felfogások összeségeként kezeljük. Itt meg kell jegyeznünk, hogy a primitív mágus csakis gyakorlati szempontból ismeri a mágiát, sohasem elemzi a gyakarlathoz kapcsolódó gondolkodás folyamatát, nem elmélkedik a cselekményét kísérő elvont elveken. Mint a legtöbb embernél, nála is a logika magától értődő, nem pedig explicit: pontosan észleli az emésztést, de a kísérő intellektuális és fiziológiai folyamatokról nem vesz tudomást, a mágia számára művészet, nem pedig tudomány; a tudomány gondolata még hiányzik kezdetleges gondolkodásából. A kutatófilozófus feladata, hogy kövesse a mágus gyakorlatának alapjául szolgáló gondolatmenetet, hogy kioldja az egyszerű szálak csomóját, hogy szétválassza a gyakorlati alkalmazások elvont elveit, egyszóval, hogy megkülönböztesse a hibrid művészet mögött megbújt áltudományt.

A mágus logikájának helyes elemzéséből következik, hogy a fent említett két elv nem más, mint az eszmetársítás két hibás alkalmazása. A homeopatikus mágia hasonlóságon alapuló eszmetársítás, az érintőleges mágia érintkezésen alapuló eszmetársítás. A homeopatikus mágia ott hibázik, amikor hasonló dolgokat egynek minősít, az érintőleges mágia ott hibázik, amikor úgy véli, hogy a valamikor kapocsolatban levő dolgok mindig kapcsolatban maradnak egymással. A gyakorlatban általában a két ág kombinálódik, pontosabban: míg a homeopatikus vagy imitatív mágiát közvetlenül lehet alkalmazni, saját magán keresztül, addig az érintőleges mágia a homeopatikus vagy imitatív mágia elvének alkalmazását is feltételezi. Az esetek többségében nehéz a két típust külön-külön érzékelni, viszont annál könnyebben meg lehet őket érteni gyakorlati példák segítségével. Mindkét eszmefuttatás egyszerű és elementáris. Nem is lehetett ez másképp a primitív ember, valamint a tudatlanok és szűklátókörűek éretlen intelligenciájához mérten. Mindkét ágat a szimpatetikus mágia gyűjtőnév alá sorolhatjuk, mivel mindkettő titkos szimpátiára alapozva a dolgok távolságbeli egymásra hatását feltételezi. A 8. ábra a mágia említett felosztását mutatja be.



8. ábra

A továbbiakban Frazer a homeopatikus, valamint az érintőleges mágia szerkezetét fejtegeti. Végül arra a következtetésre jut, hogy a hasonló hasonlót eredményez, más szóval az okozat saját okára hasonlít. Ez a megállapítása, melynek értelmében a hasonlóság elvét az okság azonosságával azonosítja, nagyon fontos észrevétel. Az *analogon* fogalmának szemantikus kétértékűségével talál. Ez utóbbi a hasonlóság és az arány kifejezője. Frazer szerint a homeopatikus mágia, szintén a szó kettős értelmében, az analogon vagy hasonlóság fogalmán alapszik: mind a hasonlító és a hasonlított, mind az ok és okozat hasonlóságát, valamint összetéveszthetőségét jelöli. Figyelemre méltó ez a megállapítás, hiszen a tranzitív mágiában a fordított okság, a rész és egész, valamint egész és rész közötti arányban jelentkezik.

A szimpatetikus mágia imitatív és tranzitív osztályozása a két mágiában jelentkező fontos szemantikus megkülönböztetéseihez vezet. Ha ennek a dichotómiának az elemzését folytatjuk, megállapíthatjuk, hogy a hasonlóságokon alapuló imitatív mágia kimondottan szelekció útján és a paradigmatikus tengelyen lép fel. Nyelvezete inkább metanyelvezet, melyben az összetevők *in absentia* működnek, éppen ezért metafora-létrehozó. A tranzitív mágiáról elmondhatjuk, hogy a szintagmatikus tengelyen lép fel, a metonímikus általánosítások hordozója, és *in praesentia* összetevőinek köszönhetően közelebb áll a tárgyi nyelvezet szerkezetéhez. Már a régmúlt időkben az emberi általánosítás megkettőződik egyrészt figuratív-képi, másrészt nonfiguratív-numerikus elemekre. Ebben a megkülönböztetésben már a deklamáció vers és próza, az intonáció rubato és giusto megkülönböztetéseinek csírái vannak jelen.

A két mágikus-szinkretikus általánosítás megkülönböztető dichotómiáját többfajta algoritmus segítségével ábrázolhatjuk, mint például:

homeopatikus m. – metanyelvezet – in absentia – szelekció – hasonlóság – figuratív-képi – giusto – költői – metafora
tranzitív m. – tárgyi nyelvezet – in praesentia – kombináció – összefüggés – nonfiguratív-numerikus – rubato – próza – metonímia

9. ábra

R. Jakobson, a fenti dichotómikus ekvivalenciákkal kapcsolatban kitüntető figyelmet szentel a viszonyok két formája, a hasonlóság (=metafora) és az érintkezés (=metonímia) közötti kölcsönhatásra. E kölcsönhatás nagy fontosságnak örvend különösen a szóbeli művészetben, például azokban a versekben, ahol a „szomszédos" verssorok kötelező módon párhuzamosak, így a bibliai versben vagy a finn, illetve orosz szájhagyományokban. A viszonyok felépítésében a két vonzó pont közül

bármelyik dominálhat. Az orosz dalokra a metaforikus szerkezet jellemző, míg a hősi epikában a metonimikus szerkesztés kerül előtérbe.

A *homeopatia* fogalmának jelentését a következőképpen fogalmazhatnánk meg: „nagyon kis adagú gyógyszeres kezelési módszer, mely a leküzdendő betegséghez hasonló betegséget idéz elő". Etimológiailag a *homaios* = hasonló és *pathos* = szenvedés antik görög szavakra vezethető vissza. A betegséghez hasonló, de mennyiségileg kisebb szenvedés előidézéséről van szó. A mai orvostudományban a védőoltás hasonló kezelésmód, mely a betegség enyhe lefolyását eredményezi („illuzórikusan", ahogy a mágiában mondanánk). A szervezet ezt könnyedén legyőzi, és immunná válik egy reális, súlyos fertőzéssel szemben. A fogalmat Frazer sajátosan a mágia tartalmának jelölésére alkalmazza az imitatív mágia területén, és igaza van. A valós és képzeletbeli, az ok és okozat kapcsolata figuratív hasonlaton alapszik: a „játszva", „előidézve", „illuzórikusan" kifejtett elkerülhetetlenül az imitáció útját követi. A mágiában és az orvostudományban is a homeopatia a szervezet védekezésére és megerősítésére utal. Az illúziónak hatnia kell a valósra, a kicsi, „jelentéktelen" adagnak le kell győznie a nagy, egyáltalán nem elhanyagolandó „valós" mennyiséget. Frazer példája (anélkül, hogy kitérne ezekre a részletekre) a fent említett fogalom szemantikus értelmezésében is konkludens. „A homeopatikus mágiának egyik nagy előnye, hogy lehetővé teszi a gyógyítás elvégzését az áldozat helyett az orvos személyén; így a beteg mentesül minden fáradságtól, kényelmetlenségtől, csak orvosát látja maga előtt kínban vonaglani" (Frazer 1965. 30.). Ebből a példából, de a fogalom jelentésköréből is következik, hogy az imitatív elemen és a hasonlóság erején kívül a homeopatia – ha halványan is – az átmenet, érintkezés és egyeztetések jeleit sugallja. Gondoljuk csak a rész–egész kapcsolatára (*pars pro toto*), mely a kicsi és a nagy orvosságadag között jön létre, valamint egyrészt a betegség és másrészt a tranzitív kapcsolat között, a betegség ellenséges erejétől, ennek megelőző felhasználásáig. A mágiában az illúzió és a valós között majdnem ugyanazok a tranzitív kapcsolatok jelentkeznek – a zsákmány illúzióját sokkal könnyebb uralni, mint ennek a valóságát –, viszont mint a harc vagy a vadászat fontos és hasznos próbája-irányítója, nélkülözhetetlen része a legyőzendő egésznek. Innen ered az ok és okozat „megfontolt összetévesztése" a homeopatikus mágiában, valamint *de iure* a tranzitív mágiában.

A fogalom funkcionalitását illetően a mai orvosi és a hajdani mágikus jelentés között egy lényeges különbség létezik. A homeopatikus mágia a jelenség szinkretikus nézetét jelentette. A képzeletbeli és a valós egy és

ugyanazt jelentették. A. Hauser egy indián vallomását idézi: „A művészethez olyan lehetett a viszonya, mint Lévi-Bruhl sziú indiánjának, aki azt mondta egy kutatóról, miután rajzolni látta: »Tudom, hogy ez a férfi sok bölényünket tette bele a könyvébe, ott voltam, amikor ezt csinálta, azóta nincsenek bölényeink.«" (Hauser 1980. 8.) Az ok és okozat egy és ugyanazt jelentve egyidejűleg léteztek az ősember számára. A betegség jeleinek legyőzése egyenlő volt az áldozat gyógyulásával. A homeopatia fogalmának mai tudományos alkalmazása célirányos-megelőző algoritmikus füzérbe foglalja a fertőzés–betegség–immunitás természetes okozati fázisait az orvosi feed-back által. A természetes okozati füzér értelmében a fertőzés (1) okozza a betegséget (2), majd a beteg immunná válik (3). A finalista megelőző füzér rekurenciája pedig a következő: az immunitás érdekében (1) elkerülhetetlen a betegség enyhe lefolyása (2), ezért szükséges a veszélytelen megfertőzés (3).[13]

Frazer elmélete fontossága ellenére bizonyos hiányosságokat is tartalmaz, főleg a periódus értelmezését és az illető történelmi kor korlátozott minősítését illetően. Elsősorban a mágia negatív interpretálását említjük. Frazer úgy véli, a mágia tévedésen alapszik, ötletek vagy képek hibás asszociációján. Ezek a hiányosságok Frazer külső szemlélődéseinek következményei.

Előrehaladottabbak és találóbbak Claude Lévi-Strauss megfigyelései. A kornak megfelelően kezeli ezt a stádiumot. Világosan megkülönbözteti a vad gondolkodást a vadember gondolkodásától, és az első variáns mellett foglal állást. Ez így is természetes. A szóban forgó időszakot a vadság jellemezte. *Horribile dictu,* ez ma is létezik, és mi is tudunk, sőt néha így is kell gondolkodnunk például a törzsi hagyományok, a mágikus ceremó-

13 Az új, parapszichológiai síkon összetett módszereken alapuló kezelések, mint amilyenek a placebo orvosságok vagy az orvosság parányi részével történő gyógyítás, nehezítik orvosi síkon a homeopatia fogalmának egyértelmű megértését és értelmezését. Viszont nem árt, ha ismerjük ezeket a kezeléstípusokat is, hiszen a primitív mágiába foglalt pszichikai rejtélyek más szemszögből történő megvilágítását szolgálják. Ezek közül első helyen áll a képzeletbeli és a valós közötti hasonlóság követelménye. A placebo a beteg hitét erősíti, hogy a használt gyógyszernek biztosan meglesz a kellő hatása. A tabletta vagy a szérum nem tartalmaz mást, mint ártalmatlan anyagokat, viszont ugyanolyan az íze, a formája és a kezelésmódja, mint a betegség ellen használt valódi gyógyszernek. Nagyon kis adag használata esetén a pszichoterapikus hatás kvázi-hasonló, de azzal a különbséggel, hogy már az elején a minimális dózissal kiváltják a várható és a beteg által feltételezett reakciót. Nota bene: mindkét esetben nemcsak az imitatív mágia, hanem a tranzitív mágia visszhangjairól van szó.

niák szerkezetének megértésekor. Hiszen csak akkor érthetjük meg igazán, ha gondolkodásmódjukat átvesszük. A Frazer értékelésében szerepet játszó európai civilizáció felsőbbrendűsége ezekben az eszmefuttatásokban nem előny. Mert a felülértékelt jelenből hibásnak minősíteni egy letűnt időszakot, figyelmen kívül hagyva a történelmi pálya természetes alakulását, végső soron tévedés. Létezik egy ki nem mondott, de jól ismert törvény, mely szerint minden mentális struktúra történelmileg meghatározott. A történelmi-strukturális váltásokon átment hajdani gondolkodásmód hermeneutikus megértésére csak az képes, aki párbeszédesen szemléli azt, aki, mint J. Habermas mondja, egy ontológiai résen behatol az illető szerkezet episztemológiai cselekményének tulajdonképpeni szférájába. Ennek értelmében Platón gondolkodását csakis a görög antik gondolkodás általánosító álláspontjáról érthetjük meg, Shakespeare-t pedig a késő angol reneszánsz episztemájának függvényében stb.

Arnold Hauser, a művészet és a kultúra szociológusa, *A művészet és irodalom társadalomtörténete* című könyvében a mágiát elemezve megállapítja, hogy az őskőkorszakban ennek nem volt sem produktív, sem művészi jelentése, hanem önmaga volt: mágia. Nem volt sem tudomány, sem vallás. Egyszerűen mindennapi a jelentése, a valóságot előidézni és gazdagítani. A mágikus képnek – festészet, mágikus kultusz, felkiáltások stb. – egy a célja: a valóság többletét képezni. A valós medve képe nem jelent sem többet sem kevesebbet, mint még egy medvét. A kép nem a valóságot, sem pedig a valóságról alkotott elképzelést akarja megmutatni, egyszerűen csak maga a valóság. „Az őskorban élő ember – írja Hauser – amikor állatot festett a sziklára, akkor igazi állatot hozott létre. Az ő számára a fikciók és a képek világa, a művészet és a puszta utánzás szférája még nem jelentett sajátos, a tapasztalati valóságtól különálló és elkülönült területet; még nem szembesítette a kettőt, hanem az egyikben a másik közvetlen, megkülönböztetés nélküli folytatását látta” (Hauser 1980. 8.). Fontos ez a megfigyelés, hiszen arra utal, hogy a mágia önmagában nem a művészet és az elkövetkező kultúra eredete vagy előfeltétele, hanem egy kapocs, egy mozzanat, egy struktúra a civilizáció egésze fejlődésének láncolatából. Mind a mágianak, mind a művészetnek kettős a hivatása: önmagáért létezzen és üzenjen az önmagáért létezőnek.

Hauser még hozzáteszi, hogy az őskőkorszaki mágia megelőzi az újkőkorszakra jellemző animizmust, az első elvonatkoztatások és megkettőződések megjelenését. Folytathatnánk a gondolatot, miszerint a primitív mágia csak az azonosat tévesztette össze, a képzeletbeli realitás alatt a valós realitást értve. Az őskőkorszakban Hauser kimutatásai szerint a

megkettőződés a transzcendenciák megkettőződése: az itteni világ és a túlsó világ között. Az animizmus a szellemhez folyamodik és túldeterminálja a mágiát szerkezetének szellemi, lelki telítettségével. Ezáltal megszemélyesíti a természetet, mind az élő, mind az élettelen természetet. A mágikus illuzió most már nem a tulajdonképpeni valóság megfontolt összetévesztésén alapszik. Többet jelent, mint egy egyszerű valóságtöbblet. A valósághoz, ennek szelleméhez és különleges világához fordulását jelenti. A primitív mágia és az animizmus két különálló, transzcendentális világot jeleképez.

A mágikus realitás és az animista szellemiség kölcsönösségét illetően Mircea Eliade *La Nostalgie des Origines* című tanulmányában megjegyzi: „nehéz elképzelni, hogyan működne az emberi szellem anélkül a meggyőződés nélkül, hogy valami megtörhetetlen *valós* létezik e világban; és lehetetlen elképzelni, hogyan jelentkezne az öntudat anélkül, hogy bizonyos *jelentéssel* telítse az emberi impulzust és tapasztalatot. Egy valós és jelentős világ tudata szorosan összefügg a szakrális felfedezésével. A szakrális megtapasztalásával az emberi szellem az erős, gazdag és jelentős valós, valamint e minőségek hiánya, vagyis a dolgok kaotikus és veszélyes folyása közötti különbségeket érzékeli" (Eliade 1981. 11.).

Ficinót idézve Mircea Eliade felhívja a figyelmünket a mágia muzikalitására, és kiemeli ennek viszonyokat létrehozó erejét: „a Mágia feladata a dolgokat egymáshoz közelíteni."

A fent említett tézis impresszionista visszhangjával találkozunk Proustnál, amikor az ember átfogó nézetének, a benyomások alkotóelemeinek egészként való kezelésének kreatív beavatkozásáról beszél. A Proust megállapításából kibontakozó esztétikai érzelem az impresszionista varázs felfogását kísérő nosztalgia érzelmének prototípusa lehetne. Főleg azok a mozzanatok jellegzetesek, ahol a francia író a viszonyok varázsát bizonyítja ezek hiányában, akkor, amikor a varázslat megszakadt, amikor a feltételezett összhang elveszett az eltűnt idő nyomában. „Gyakran az ablakban, a »Nagyszálló«-ban, reggel, mikor Françoise széjjelhúzta a függönyöket, amelyek eltakarták a napfényt, vagy este, ha azt a percet vártam, mikor majd indulhatok Saint-Loup-val, megtörtént, hogy egy fényhatás révén a tenger egyik sötétebb részét távoli partvidéknek néztem, vagy hogy örömmel szemléltem egy kék színű és folyékony sávot, anélkül hogy tudtam volna, a tengerhez tartozik-e vagy az éghez. Értelmem persze hamarosan helyrehozta ezt a szakadást, amelyet ez a benyomásom szüntetett meg az elemek között. Így történt velem több ízben Párizsban, a szobámban is, ahol egész veszekedést, majdnem zendülést

véltem hallani, míg aztán megtaláltam az okát – például egy közelgő kocsi zaját – egy bizonyos lármában, amelyből akkor ki is küszöböltem az éles és zűrzavaros sikoltásokat, jóllehet a fülemmel valóban hallottam őket, viszont az értelmem tudta, hogy kocsitól nem származhatnak. De Elstir egész művészete épp e ritka percekből keletkezett, amikor a természetet úgy látjuk, amint van, költői módon. Egyik leggyakoribb metaforája épp e körötte heverő tengeri képeken az volt, hogy a földet a tengerrel összevetve megszüntetett közöttük mindennemű választóvonalat. Épp ez a halkan s fáradatlanul ismételt összehasonlítás volt az, amely egy-egy festményét oly erős és változatos egységűvé forrasztotta, s ez a sokszor nem is látott, csak homályosan érzett egység szerzett pár oly rajongó hívet Elstir művészetének" (Proust 1967. 424–425.).

A mágia viszonyalakító erejének zeneisége már a reneszánsztól kezdve egészen napjainkig az esztétikaelmélet sajátossága marad. Impresszionista vonalon a mágia varázsának jellemzése, ennek zeneisége mellett más zenei kifejezőeszközök elementáris formájának viszonyrendi jellegzetességeit is kiemeli. Így például *a még* és *a már* „lemérhetetlen" momentuma, amikor az átmenet, a zenei diskurzus következő lépése már beindult – ritmikai-metrikai, dallami-összhangzattani, dinamikai-kontrasztáló vagy hangszín-variáció szinten –, viszont még nem végleges. Ez a viszonyalakítás *nascendi* stádiuma. A hangköz genezise ez, *déjà vu* érzéseink vannak a hangok közti átmenetekben. Az impresszionizmusban *a volt* és *a lesz* megfontolt beolvasztása a pillanat *jelenébe* eredményezi az ősi varázs nosztalgiájában a dolgok *realitásának* összetévesztését ezek *illúziójával*.

A továbbiakban álljunk meg egy percre a mítoszoknak az esztétikai mező genezisében játszó szerepénél is.

Claude Lévi-Strauss így összegezi a mítoszokról alkotot következtetéseit:

„1. Ha a mítoszoknak értelmük van, akkor az nem a kompozíciójukban előforduló elszigetelt elemeknek tulajdonítható, hanem annak a módnak, amely szerint ezek az elemek kombinálódnak.

2. A mítosz a nyelvi szférának van alárendelve, annak szerves részét képezi; mindamellett a mítoszban felhasználásra kerülő nyelvi tények sajátos vonásokat mutatnak.

3. Ezeket a sajátosságokat csakis a nyelvi kifejezés szokásos szintje *fölött* kereshetjük; másképpen szólva, ezek bonyolultabb természetűek, mint azok, amelyekkel egy tetszőleges típusú nyelvi kifejezésben találkozunk" (Lévi-Strauss 1998. 483.). Az összegezések konkrét megvi-

lágítására az Oidipusz-mítosz strukturalista elemzésében kerül sor. A következőkben ebből az elemzésből idézünk: „Az Oidipusz-mítosz – mondja Lévi-Strauss – töredékes és késői megfogalmazásokban került el hozzánk, s ezek mind irodalmi feldolgozások, amelyeket sokkal inkább esztétikai vagy erkölcsi igyekezet ihletett, mintsem a vallásos hagyomány vagy a rituális szokás, ha ugyan efféle szokások-hagyományok valaha is felmerültek vele kapcsolatban. De most nem az a feladat, hogy az Oidipusz-mítoszt elfogadható módon tolmácsoljuk, még kevésbé az, hogy szakember számára is elfogadható értelmezését nyújtsunk. Eszköznek használjuk csupán – anélkül, hogy lényegét illetően bármilyen következtetést levonnánk – egy bizonyos technika illusztrálására, amely technikának az alkalmazása ebben a sajátos esetben valószínűleg nem jogosult, éppen azok miatt a bizonytalanságok miatt, melyekre az imént emlékeztettem. A »bizonyítást« itt tehát nem abban az értelemben kell vennünk, amelyet a tudós ad ennek a szakkifejezésnek, hanem inkább abban, ahogyan a vásári kikiáltó használja: nem eredményt akar elérni, hanem a lehető legrövidebben el akarja magyarázni annak a kis masinának a működését, amelyet szeretne eladni a szájtátóknak.

A mítoszt úgy fogjuk feldolgozni, mintha olyan zenekari partitúra volna, amelyet egy perverz működvelő sorrol sorra egyetlen folyamatos dallamsor formájúvá írt át, és amelyet megkísérelünk helyreállítani eredeti elrendezésében. Olyanformán, mintha a számoknak egész sorát tennék elénk – például 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 1, 2, 5, 7, 3, 4, 5, 6, 8 – azzal a feladattal, hogy egy táblázat formájában csoportosítsunk [egymás alá] minden egyest, minden kettest, minden hármast stb.:

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	8
1	2			5		7	
		3	4	5	6		8

Úgyanígy fogunk eljárni az Oidipusz-mítosszal, és addig próbálkozunk a mitémák különböző elrendezésével, amíg csak nem találunk egy olyat, amely megfelel a fentebb elsorolt feltételeknek (takarékoskodni a magyarázatokkal stb.). Tegyük fel önkényesen, hogy a következő táblázat ilyen elrendezést ábrázol (hangsúlyozva természetesen még egyszer, hogy nincs arról szó, mintha ezt a témát a klasszikus mitológia szakembereire rá akarnánk erőltetni vagy akár csak sugalmazni, hiszen ők bizonyosan nem fogadnák el változtatás nélkül, ha egyáltalán elfogadnák):

I.	II.	III.	IV.
Kadamosz keresi nővérét, Európét, akit elrabolt Zeusz			
		Kadamosz megöli a Sárkányt	
	a spártaiak kölcsönösen gyilkolják egymást		
			Labdakosz (Laiosz atyja) = „sánta” (?)
	Oidipusz megöli atyját, Laioszt		Laiosz (Oidipusz atyja) = „balog” (?)
		Oidipusz elpusztítja a Szfinxet	
			Oidipusz = „dagadt lábú” (?)
Oidipusz nőül veszi anyját, Iokasztét			
	Eteoklész megöli fivérét, Polüneikészt		
Antigoné eltemeti fivérét, Polüneikészt, megszegve a tilalmat			

Itt van tehát előttünk négy függőleges oszlop, s ezek mindegyike több, ugyanazon nyalábhoz tartozó viszonylatot csoportosít. Ha arról van szó, hogy *elmeséljük* a mítoszt, úgy figyelmen kívül hagyjuk ezt az oszlopokba való elrendezést, s a sorokat balról jobbra és fentről lefelé haladva fogjuk olvasni. Ha azonban *megérteni* akarjuk a mítoszt, akkor a *diakronikus rend egyik fele* (a fentről lefelé) *elveszti funkcionális* értékét, és az

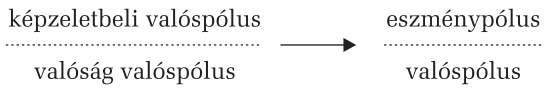
„olvasás” balról jobbra történik, de oszloponként, mindegyik oszlopot egy egészként kezelve.” (Lévi-Strauss 1998. 484–486.)

Az oszlopos felosztás segítségével a szerzőnek sikerült rávilágítani a mítosz rétegezett és ősminta jellegű jelentéseire, kezdve a rokoni kapcsolatok kezelésével és egészen az ember és az ősrégi antik ember valós és képzeletbeli, természeti és a természetfölötti erejének viszonyáig.

4. A mágikus-szinkretikus korszak esztétikai értékelése

Reméljük meggyőzően érveltünk a mágikus-szinkretikus tevékenység az esztétikai erőtér eredetére gyakorolt döntő hatásáról. Ezekben a tevékenységekben már az elkövetkező esztétikai mező alapelvei, összetevőinek csírái és térbeli-időbeli alakjai is jelen vannak.

Legelőször az esztétikai viszony „előstruktúrája” jelenik meg, melyben a tulajdonképpeni esztétikai szerkezet vázát fedezhetjük fel.

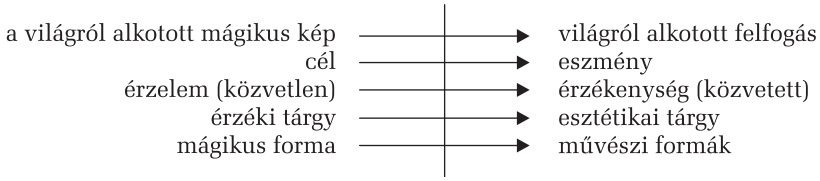


10. ábra

Az összetevőket így csoportosíthatjuk:
– a szinkretikus korszak embere *mágikus képekben* valósítja meg világ fölötti uralmának illúzióját;
– mindennapos tevékenységében eljut az okszerű és célirányos általánosítás fázisától az *egyedi és különös* szintjére;
– megjelenik tehát az egyenes *cél* és
– a cél közvetlen kísérő érzelme: *az érzelem;*
– a mágikus tevékenységek eredményei az ember szubjektivizált (szimpatikus, antipatikus, tisztelt, utált, megbecsült stb.) termékeiben öltenek testet: például az *érzelmi tárgyak*ban;
– a prehisztorikus ember kultuszában és ceremóniájában a mágikus tevékenységek világa *rendkívül gazdag*.

Fejlettebb korszakokba, majd az antik, középkori és modern világba érkezve az elkövetkező esztétikai tevékenységek premisszái és előkomponensei – lényegüket és szándékosságukat a humán általánosítás hullámán, az egyéni-különöstől a különös-egyetemesig változtatva –, fokoza-

tosan járulnak hozzá a tulajdonképpeni esztétikai mező alkotóelemeinek kibontakozásához. Íme, *in nuce*, a strukturális-történelmi változások, az egyéni-konkréttól a konkrét-elvontig:



11. ábra

III. AZ ESZTÉTIKAI ERŐTÉR FELÉPÍTÉSE

Az előző fejezet epilógusában a prehisztorikus időszak vívmányait „leltároztuk". A szinkretikus mágikus tevékenység, az okszerű és célirányos gondokodás, a mindennapi tevékenység kísérő érzelmei mindannyi feltétele és összetevője egy elkövetkező művészi és esztétikai erőtér felépítésének. Az esztétikai erőtér kialakulása és a szinkretikus-mágikus tevékenység két különálló szakasza az emberi általánosítás történetének. A szinkretikus-mágikus gondolkozás az úgynevezett „vad" szakasznak felelt meg, míg a tulajdonképpeni esztétikai struktúra megjelenése a művelődéstörténet és a modern civilizáció kezdeteivel esik egybe. A két struktúra közötti különbséget a mediálás, közvetítés jelenségében ragadhatjuk meg. A mágia direkt, közvetlen tevékenység, míg az esztétikai tevékenység közvetítésen és mediáláson alapszik, közvetítő szerepet játszik az ember és ennek szociális, valamint természeti világa között.

Az esztétikai mező előző korszakokból származó összetevői egy „meghosszabbítási" folyamaton mennek keresztül, amely az emberi kommunikáció szemantikus pályája felépítésének mediálásával, illetve közvetítésével egyenlő.

A mágia és a primitív ember mindennapi tevékenységének direkt célja közvetítő, perspektivikus céllá alakul, melyet fogalmi-eszményi töltete miatt akár *eszménynek* is nevezhetünk.

A tárgy területén a közvetítés a mágiából fakad. Az emocionális tárgy a mindennapi, a tudományos vagy a művészi tárgyak szétágazásában jön létre, *érzelmi telítődéssel* kísérve vagy sem. Az esztétikai szétágazást csakis azok a tárgyak élik túl, melyek érzelmileg telítettek. Ide sorolható az összes *művészi tárgy.*

A felépítés talapzatának pedig *a valóságot* tekinthetjük, mely mind a közvetlen környezet valóságából, mind a tulajdonképpeni művészi tevékenység szférájából (az úgynevezett szépművészetek valóspólusa) is eredhet.

Összegezve, az esztétikai erőtér felépítésének fontosabb összetevői a következők: *az eszmény, a valóság* és *az érzelmi tényező,* ez utóbbi a dialektikus középső és közvetítő (medián) láncszem. A három összetevő három fontos mozzanata az erőtérnek. A valóság és az eszmény a mező határában megszakítottságukban (fókuszpontok) függenek egymástól, míg a szervező medián központi helyen található, a két limit között. Két viszony-

jellegű pólusról beszélhetünk, melyek kölcsönösen hatnak egymásra, a valóstól az eszményihez és fordítva. Az érzelmek központi tere egy szervező medián, melynek segítségével jön létre a két pólus visszonyulása.

A mező fogalmát a fizikából kölcsönöztük. Kurt Lewin az elsők között alkalmazza a mező fogalmát a szocio-humán művészetek területén (Mérei 1972.). A mező segítségével Lewin különböző szociológiai tevékenységeket és megnyilvánulásokat elemez. Ebben az értelemben a mező nemcsak egy térbeli entitás, térbeli kiterjedés, hanem olyan médium (mely természetesen lehet térbeli-időbeli is, de nem csak, hanem képzeletbeli, sőt irreális is), ahol az illető esztétikai tevékenység kibontakozhat. Az erőtér partikularizációjának számos példájával találkozunk. Egy színdarabjelenet, például Shakespeare *Hamlet* harmadik felvonásában Polonius–Ofelia–Hamlet jelenete egy ilyen mező lehet. Mozart *Sonata facile* (K. V. 545) első tételének C-dúr hangneme ugyancsak egy ilyen esztétikai erőtér (hangnemi keret). És sorolhatnánk tovább: egy kép színskálája, egy grafikon fehér-fekete vonalai és kontrasztjai vagy egy vers ritmikai-metrikai lüktetése.

A három összetevő tovább sokszorozódva és színeződve az esztétikai erőtér teljes felületét betölti, és munka-mátrix gyanánt viselkedik: a valóstól az eszményi felé történő tevékenység egyidejűsége és az érzelmi medián ezekre gyakorolt állandó beavatkozása értelmében. Elemzéseink során szerre mutatjuk be őket, de akárhányszor alkalmunk lesz rá hangsúlyozni fogjuk a köztük levő összefüggéseket is.

1. Az esztétikai erőtér összetevőinek viszonyjellege. Az esztétika viszonyfogalmai

A létfeltételeket biztosító viszonyteremtés történelmi gyakorlatában fogalmaink a viszonyok létrejöttének függvényeiként jelennek meg oly különös módon, hogy egyidejűleg játszák e relációk teremtményeinek és megteremtőinek a szerepkörét. Ebből a kettős szerepből következik, hogy „nagykorúsításuk" során előbb-utóbb átmennek egy sor általánosító próbán, amelyek a közvetlen gyakorlat rámutató rögzítéseitől a közvetett kommunikációk elvonatkoztató-minősítő gyakorlatáig keresztmetszetükben fogják át a fogalmi jelentés kiemelkedő fejlődéstörténeti szakaszait.

Egyik ilyen első szakasz a fogalom genezisében a viszonyfogalom kialakulása volt. E szakasz eredményeit híven őrzi ma is a szemantika története a jelentő és jelentett viszonyrendjeiben, mindenekelőtt a tárgy és a jel viszonyának szorossá tételében olyképpen, hogy a tárgy a jele értel-

mében, a jel a tárgya szerint legyen az, ami: a lejelzett tárgy (jeltárgy), illetve e tárgyra vont jel (tárgyjel) viszonyának a viszonya. Ez pedig nem más, mint maga a jelentés fogalma, és mint ilyen, viszonyfogalom. Ám a viszonyok viszonyát hordozó jelentés fogalma oly módon relacionális, hogy saját tárgya már *a* viszony, magát a viszonyulást kiváltó eredeti tárgyat pedig csak a jelentés ürügyeként kezeli. Hiszen a viszonyfogalom nem az ítélet összetevőinek közvetlen tartalmaira reflektál, hanem magának az összetevődésnek, az elemek kapcsolatának a milyenségét jelöli. A nyelvben például a jelentés azért viszonyfogalom, mert a szó (vagy általában a beszédmű) kapcsolatát jelenti fogalmával, képzetével, és nem magát a tárgyat; ezért, és éppen ezért a tárgy fogalma már (vagy még) nem viszonyfogalom, és így kívül esik magának a jelentésnek a fogalomkörén: vagy még a rámutató olvasó egyedi-egyes közvetlenségét hordozó névadás, vagy már a kommunikáció elvonó-minősítő fogalmaiban talál magára. A tárgyról (is) szóló jelentés mindkét szakasz tartalmánál gazdagabb és/vagy szegényebb azáltal, hogy az egyes (tárgyi) és egyetemes (eszmei) viszonypólusokat a különös általánosítás erőterében egyezteti. Ezért maga a viszonyfogalom az általánosító mező szemantikai közepébe kerül, és mint minden középfogalom, dilemmatikussá válik. Fel is bomlik rövidesen összetevőit jelölő alapfogalmaira. Ám felezőreakciójában arra is futja, hogy megsokszorozza a tárgyi és az eszmei fogalmak eredeti ismeretanyagát, jelentéskörét is.

Ezért a viszonyfogalom bevezetése jelentő és jelentett között a jelentés szerkezetébe és a jelentés tárgyának kizárása ebből a jelentésből tulajdonképpen nem ellentmondás, hanem olyan paradoxon, amelynek kiigazítása a jelentéstan tudományos tárgyát alkotja.

A viszonyfogalom alkalmazása során ugyanis naivan akaratlanul a tárgy körülhatárolását igyekszünk azonosítani magával a jelentést kiváltó „tematikus" tárggyal. Innen következnek azok a groteszkül elemi tévedések is, amelyek még az axiomatikus meghatározásokat is tovább- és persze félremagyarázzák. Például azt a sarkigazságot, hogy a zene érzelmeket fejez ki annak a tévedésnek az alátámasztására használják fel, hogy úgymond a zenében *ott van* az érzelem maga is. És innen már csak egy lépés azt állítani, hogy a zenében *ott vannak* az érzelmeket kiváltó óriások, törpék, kígyók, békák… Jóllehet a zene jelentettje semmivel sem hordoz többet a tárgyból, az érzelemből, mint amennyit a *zene* jelentője azonosítani képes belőle a vele kapcsolatos hasonlóságai és különbségei alapján. Ám jóval többet hordoz a tárgyáról: mindazt, amit vele kapcsolatosan az adott, mindennapi, esztétikai, tudományos vagy művészi vi-

szonyban gondolunk, közlünk avagy éppen cselekszünk. Így a zene adott (NB.! közvetlenül adott, de nem konkrét, illetve csak annyiban az, amennyire a zene „meghatározatlan tárgyiassága" (Lukács) ezt lehetővé teszi) „X" vagy „Y" érzelmi tárgy – például a diadalmas örömujjongás – közvetlenül nincs benne a partitúrában, de még az előadásban magában sem. Ám az adott alkalomhoz illőn programálva („kimondva") mindazt elevenné teszi bennünk, ami az adott öröm viszonylagosan szubjetktív át- és kiélésében magát ezt az örömet birtokba veszi, sőt, ilyen tárgyú érzelmi élményeinket meg is sokszorozhatja.

Persze a tovább-, illetve félremagyarázás indulhat éppen az ellenkező oldalról is: letagadhatjuk egészében a tárgyról szerzett információk valóságát, amennyiben a megismerés, közlés, befogadás során a szerepeltetett tárgy éppen nincs jelen. A szolipszizmus például – horribile dictu – nem túloz, ha azt állítja, hogy a tárgyról szerzett információk hiányában maga a tárgy nem létezik az adott észlelő (pontosabban, itt a nem észlelő) szubjektum számára. Erre aztán a frappánsnak vélt filozófiai kontra, miszerint a szolipszista behunyt szemmel menjen csak át nyugodtan a falon, hiszen számára nem létezik az előző tévhit (mindent a tárgyról), visszájára fordított groteszkjében vigyorog ránk (semmit a tárgyról), s mint mondani szokás, a fürdővízzel a gyermeket is kiönteti velünk. Hiszen a tárgy hiánya a jelentésből nem feltételezi e tárgy kizárását a jelentés értelmezése, minősítése, felhasználása során – a mindennapi élet, a tudomány, a művészet egyetlen területén se. Umberto Eco joggal vezeti be ebben az összefüggésben a *kooperációs* tevékenység viszonyfogalmát, miszerint a „címzettnek ki kell vonnia a közleményből (szövegből) azt is, amit az nem mond ki" („Mert lehet-e egyáltalán – kérdezi Eco – »túl sokat követelni« a közreműködő olvasótól (avagy bármely üzenet címzettjétől)? Képzeljük el, hogy reagálnunk kell a következő két mondatra:

a. Vásároltam egy kutyát a fiamnak.

b. A fiamat megharapta egy kutya.

Világosnak tűnik, hogy ha ezt a két mondatot át kellene alakítanunk egy gyors »gondolati« filmmé, akkor két nagyon is különböző jelenetünk lenne. Az elsőben egy kicsi, ragaszkodó állat képe jelenik meg, amely vonzódásra és védekezésre kész; a másodikban egy vadállat képe rémlik fel, amely már morgásában félelmet kelt.

Végül is mi egy kutya? Egy (a) vagy egy (b) típusú állat?" (Mincu 1983. 70–71.).

A példa igen jó, két szempontból is: 1. Pontosan jelöli a kiinduló (adott) tárgyra (itt: a kutyára) való visszajelzést, amely egyben minősíti a

kiindulásul szolgáló tárgyat (rokonszenves vagy ellenszenves tárgy ugyanazon fedőfogalom alatt); 2. A jelentés felhasználása tulajdonképpen abból a minősítésből indul ki, amely magát a tárgyat a beszédhelyzet viszonyában éppen a jelentés szintjén (a kijelentő mondat egészében) határozza meg. Jóllehet Eco elsősorban (írásbeli vagy beszéd-) szövegre vonatkoztatja megállapításait, ezek érvényesek valamennyi közlőrendszer (beleértve a művészit, a zeneit) viszonyrendjeire is. Mert ugyanaz a tárgy a birtokbavétel minden területén számos jelentéshez vezethet el. Még olyan elvont jelentésmezőben is, mint amilyen a zeneművészeté. Sőt, ugyanannak a motívumnak a zenei jelentője képes a jelentés tárgyán *belül* disztingválni; az *Eroica*-motívum például sajátos zenei »beszédhelyzeteiben« más és más együttműködő tevékenységre sarkall és a tulajdonképpeni markáns heroikus jelentés mellet (lásd Beethoven *Eroica* szimfóniájának különösen első és utolsó tételét), hol játékos kellemmel jelenik meg (pl. Mozart *Bastien és Bastienna* c. operájának nyitányában), hol egész emóciósorozatra ihletve (Beethoven: *Eroica-variációk zongorára*) áll szemben hallgatójával.

Mert a címzettnek a közlésben való részvételéhez kísértetiesen hasonlít a megismerésben zajló taglaló-tapogatózó ostromlása a valóságnak. Utóbbiban pusztán a címzett nem szubjektum, hanem objektum. Mégis paradoxon marad: amennyire nyilvánvaló, hogy a tudomány nem egyenlő tárgyával, épp annyira rejtett ez az evidencia a művészeti jelentés világában.

És mégis, mintha ez a paradoxon fordítva is frappírozna. Hiszen a szubjektum–objektum viszony mélyen dialektikus formálódására jellemző, hogy például a kvantummechanika gondolatkísérleteibe a megfigyelt objektum minőségébe belejátszik a megfigyelő szubjektum minősége: a megfigyelő eszköze változtat a megfigyelés tárgyán és fordítva, a megfigyelő eszközeit (és általuk magát a megfigyelő szubjektumot is) alakítja a megfigyelt tárgy oly módon, hogy számára megfelelő elemző eszközt (és elemzőt!) „követel".

A művészet területén pedig evidenciának számít a művészi igazság szubjektív ítélete, amely az alkotó szubjektum és a tükrözött objektum viszonyában születik meg. Mert az esztétikum erőterében a művészi alkotások különös valósága jelen van úgy is mint folyamat (a szubjektum intervenciója) és úgy is mint produktum (a megalkotott objektum létezése).

Végül is a tárgy és a jelölés nem más, mint a valóság és a megismerés egyetemes viszonyrendjének összetevő relacionális eleme. De míg maga az egyetemes viszonyrend belső szembenállását nagy összetevői között (a valóság és a vele kapcsolatos megismerő tevékenység) az ellentétek végtelen egységében foglalja össze, addig e viszonyrend elemi relációi (tárgy és jele

között) az ellentétek nagyon is véges harcát tükrözik jelentésről jelentésre, beszédhelyzetről beszédhelyzetre a szemantikai tér számos pontja között.

Az ellentétek egysége az egyetemes megismerésben és harca a szemantikai tér különös jelentéseinek kidolgozásában mint episztemológiai dilemma ott rejtőzködik már a legrégibb nyelvtudományi elmélkedésekben, dialógusokban. Ám az első megodás kísérletei sajátosan negatív dialektikával viszonyulnak a kérdéshez és ez a negatív viszonyulás kezdve a platóni transzcendentális gondolati rendszertől egészen napjainkig, rányomja bélyegét a viszonyfogalmak alakulására.

A szó és a név mint eszköz, mint a viszonyteremtés eszköze jelenik meg már a *Kratylos*ban:

„Ki az, aki a lantkészítő művét használja? Hát nem az, aki a készülő mintát a legjobban tudná irányítani, és aki utána meg tudja ítélni, hogy jól készült-e vagy sem?

– De igen.

– És ki ez?

– A lantos.

– És ki az, aki ugyanzt megteszi a hajóács művével?

– A hajókormányos.

– És ki tudná legjobban irányítani a névalkotó munkáját, ki tudná legjobban megítélni művét, mind itt nálunk, mind pedig a nem görögöknél? Hát nem az, aki e művet használni fogja?

– De igen.

– Vajon hát ez nem az, aki kérdezni tud?

– De igen.

– És ugye az, aki felelni is tud?

– Úgy van.

– Aki pedig kérdezni és felelni tud, ugye, az nem más, mint a dialektikus?" (Platón 1984. 746–747.)

Tehát a vita eszköze a szó. És a közlésé:

„Azt állítottuk, hogy a nevek helyessége abból áll, hogy kifejezésre juttatja a megnevezett dolgot. Vajon helyes ez?

– Szerintem nagyon is helyes, Szókratész.

– A név tehát a közlés kedvéért van?

– Igen." (Platón 1984. 823–824.)

Ám az ideák és a dolgok világainak átléphetetlenségében az árnyék árnyékának a mintájára ezek az eszközök is negatíve értékelődnek:

„– Vajon állíthatjuk-e azt, hogy van szép és jó önmagában és ugyanígy minden egyes létező, vagy sem?

– Szerintem igen, Szókratész.

– Nohát akkor vizsgáljuk meg ezt önmagában: Nem azt, hogy egy arc szép-e vagy valami ilyesmit, hiszen ez mind változni látszik, hanem maga a szép nem mindig olyan-e ez, mint, amilyen?

– De feltétlenül.

– Ha mármost ez állandó mozgásban van, megmondhatjuk-e akkor helyesen, hogy mi ez és milyen, vagy pedig elkerülhetetlen akkor, hogy miközben mi beszélünk, ez ne változzék, ne legyen mássá és már ne olyan legyen, mint épp ez előtt volt?

– De igen ez elkerülhetetlen.

– Hát hogy is lehetne az valami meghatározott lényeg, ami sohasem egyforma?" (Platón 1984. 849–850.)

És a statikus szemléletből fakadó döntés alapján a dolgok helyzetiségének (értsd: állandóságának) az ismerete elsődlegessé válik sebességükkel (mozgásukkal) szemben, hogy a kvantummechanika jelenkori határozatlansági relációjának fogalmaival jellemezzük a platóni szemlélet tulajdonképpeni tartalmát. Ennek a tartalomnak a helyességét bizonyítandó Platón is szófejtésbe kezd, s éppen az *episztemé* etimologiája alapján igyekszik tételét igazolni:

– „Azt mondjuk ugy-e, hogy a szavak a dolgok lényegét abban a föltevésben jelzik, hogy minden folytonos mozgásban van? Így képzeled a jelentéseket, ugy-e?

– Feltétlenül. Azt hiszem, nagyon is találóan jelzik a lényeget.

– Vizsgáljuk meg hát közülök először, újra elővéve a tudomány nevét, az *episztémét,* mennyire kétértelmű, és hogy sokkal inkább azt jelenti, hogy ez *megállítja* lelkünket a dolgoknál, mintsem azt, hogy *együtt viszi a dolgokkal"* (Platón 1984. 843–844.). (Pedig tegyük hozzá, a szerkezet szinkrón állapota mellett azonos szereppel jelen van itt a szerkezetváltozás lehetséges dinamikus mozgása is, amint ezt például Heisenbergék oly pontosan észre is vették.)

A viszonyfogalmak felfedezése pedig már eredetében negatív: a viszonyfogalom a viszonyalkotás tagadását szolgálja. Erre paradigma Szókratész Agathonnal folytatott vitája Erósz szépségéről és jóságáról a *Lakomá*ban:

– „Ugye, a szerelem mindig irányul valamire, mégpedig olyasmire, ami nincs?

– Helyes.

– Gondolj vissza, beszédedben mit mondtál Erószról, mire irányul. Ha akarod emlékeztetlek reá. Azt hiszem, ilyesmit mondhattál: az iste-

nek ügyei a szépség iránti szerelem által rendeződtek, mert csúfság iránti szerelem nem létezik. Valahogy így mondtad, nem?

– Mondtam – hagyta helyben Agathon.

– Egészen okosan mondtad, barátom! – folytatta Szókratész. – És ha így van, nyilván Erósz csak a szépség iránti szerelem, a rútságnak nincs szerelme.

– Egyetértek.

– És megegyeztünk ebben is, azt szereti, ami nincs neki. Amit hiányol?

– Igen.

– Tehát Erósz híjával van a szépségnek, nincs neki…" (Platón 1984. 985.).

Vagyis a platóni viszony statikus: apriori feltételezi megvalósítottságát a szép – transzcendens tautológiájában. Ami pedig rá irányulna – nem irányulhat rá, hiszen nem tartozik hozzá, nem szép. Az irányulás megvalósíthatóságát pedig éppen az intencionális fogalmak generatív elemzésével tagadja. Persze, mindez már abból következik, hogy az ókorban az embereszmény és az emberfogalom egybeesik, miként Heller Ágnes kimutatta: „Ha Szókratész azt mondja, hogy az ember megismerve a jót képes jót cselekedni, akkor ezzel egyszerre azt is mondja: az az eszményi ember, aki megismerve a jót, jót is cselekszik" (Heller 1971. 17.). Tehát állandóság a változatlanságban. Mert e sokféle dolog változó lényegén túl ott van a változatlan, az ősalak, az ideiosz. Változatlanul. És elérhetetlenül.

A *Nagy Hippiasz* a szép viszonyfogalmának megint csak negatív kidolgozását e fogalom genezisében ragadja meg: a szép mint melléknév, jelzőként, határozóként minősítőként jelenik meg először. És később, mint főnevesített melléknév – *a* szép – válik tulajdonképpeni tárggyá, önmagává. Önmaga és mássága köztességét mint a viszonyfogalom megjelenését és rögtöni átalakulását Platón a szép és a szép konfrontációiban mutatja ki:

– „Ugye, a bölcs ember a bölcsesség révén bölcs, és minden jó a jóság révén jó?

– Minden bizonnyal.

– Mégpedig úgy, hogy mindez létező, nyilván nem úgy, hogy nem létező.

– Feltétlenül létező.

– Mindaz, ami szép, tehát a szépség révén szép?

– Úgy van, a szépség révén.

– Valami által, ami létező?

– Ami létező. Hogyan lehetne másképp elgondolni?

– Most mondd, idegen – fogja mondani –, mi ez a szép?
– Aki így kérdez, Szókratészem, nem azt akarja tudni, hogy mi szép?
– Nem, ahogy én látom, Hippiaszom, hanem azt, hogy mi a szép.
– Mi a különbség a kettő között?
– Nem látod?
– Nincs különbség.
– Azt hiszem, világos, hogy te jobban tudod. Mégis, kedvesem, gondold meg, mert nem azt kérdezi, hogy mi szép, hanem, hogy mi *a* szép" (Platón 1984. 351–353.).

A dolgok heterofon szépsége mögött persze hogy nem találjuk meg a szép fogalmi jelentését. Mert a szépség *még* viszonyfogalom, a szép *már* „önmagában való". Ez a dichotómia szülte egyébként az esztétikatörténet évezredes vitáinak hosszú sorát a szép meghatározásáról – *kontra* meghatározhatatlanságáról a szép autonómiájáról – *kontra* a szépség alkalmazottságáról stb. el egészen a művészet a művészetért elv meghirdetéséig a szép a szépért analógia alapján… Holott a dichotómia nem jelez mást, mint azt, hogy a szép viszonyfogalommá, szépséggé válva a különös területére talál, és *mint fogalom* az egyes és egyetemes köztességben megszűnik. Szemantikai mezője pedig az esztétikum erőterévé alakul át, melyben elsősorban a műalkotások hivatottak szépségükben a szépet megörökíteni. Innen az újabb viszonyfogalom születése is: a széptől a művészi tökéletes felé.

Az esztétikum világát cserkésző viszonyfogalmakból születő ítéletek (mint pl.: Hamlet tragikus hős; a tornádó fenséges, félelmetes; Petruska tánca groteszk; a verőfényes májusi reggel szép stb.) mind minősítő, kvalifikatív ítéletek, szemben az elvont fogalmak összekapcsolásából születő megállapító, konstatatív logikai ítéletekkel (mint pl. Péter ember; némely ember fehér bőrű; ez az ember bölcs; az a kutya harapós stb.).

Az esztétikum viszonyfogalmait dinamikailag is a *vis verbis*től a *vis nominis*ig megtett fejlődésük erősíti meg. Ugyanis az esztétikai alkotótevékenységre is pontosan áll az, amit Herder a nyelv kialakulásával kapcsolatosan állapított meg: „Az első szótár a világ hangjaiból állt. Magára a tárgyra vonatkozó gondolat még a cselekvő és a cselekvés között lebegett: a hangnak kellett jelölnie a dolgot, ahogy a dolog adta a hangot is; az igéből lettek tehát a névszók" (Fischer 1962. 24.).

Röviden, az esztétikum jelentéseit hordozó fogalmak viszonyfogalmi szakaszukban a nagykorúsítást s a főnevesítést kétszeresen élik át, egyszer mint főnevesített melléknevek, egyszer mint főnevesített igék. Előbbi minősítő jelleggel, utóbbi beavatkozó (participatív) erővel ruházza fel őket. Az esztétikum viszonyfogalmai éppen minősítő-dinamikus termé-

szetükből fakadóan mélységesen ellentmondásosak. Már genezisükben a tragikum ellentétező struktúráját készítik elő, a platóni barlanghasonlat analógiájára épülő „konfliktusmítoszok" (Ikaroszé, Prométheuszé, Laokoóné stb.) amelyeket akár negatív visznyfogalmaknak is tekinthetnénk: amint a mondat bizonyos szempontból lekicsinyített beszédnek fogható fel, úgy – de éppen fordítva – a mítosz beszédjét viszonyfogalmak óriásmetaforájaként értelmezhetjük. És mint ilyenek itt is negatíve, a viszony „kompromittálásában" találnak önmagukra, a valóság–eszmény tragikus konfliktusát idézve bennük, az eszményi, akár Erósznál a *Lakomában* – felszámolódik azáltal, hogy a valóság számára elérhetetlen marad, pontosabban a lét és a levés viszonyát kettévágva, az eszményi eszményi létében életben marad ugyan, de a levés realitása nélkül – a jóval későbbi modern transzcendens vákuumlét előfutáraként…

T. W. Adorno, a modern művészet avatott teoretikusa pusztán újrafogalmazza az esztétikai viszonyfogalmak paradoxonát, amikor a Szép és a szépek képére és hasonlatosságára a Művészetet a művészetekkel konfrontálja. Kiindulópontja: „A fejlődés legújabb szakaszában elmosódnak a művészeti ágak közötti határok, pontosabban, kirojtosodnak az őket egymástól elválasztó demarkációs vonalak" (Adorno 1998. 7.). Vagyis a művészetek homogén közegei mint olyanok immanenciájukban nem léteznek. A zene nem zeneművészet, a költészet nem költészet, a festészet nem festészet mint Művészet, csupán kirojtosodott sokféleségei emennek. „Ezt a tendenciát – írja a továbbiakban Adorno – kell megértenünk, interpretálnunk kell a kirojtosodás folyamatát. (…) Mindenesetre fel kell adni azt a naiv logikai nézőpontot, hogy a művészet a művészetek genusfogalma, amely mint specieseket foglalja magában a művészeteket. Ezt a sémát szétfeszíti az általa összefogott elemek különneműsége. A nemfogalom nemcsak az akcidenciáktól tekint el, hanem a lényegestől is" (Adorno 1998. 7., 18.). Az ősforma, az ideiosz tartalmának kiürítése ez: a viszonyfogalom fogalmi viszonyokra történő szétesése, amelyekbe az esztétikum művészi világa már nem fér bele, és amelyek az ősi szférát feledve már széthullott önmagukat jelölnék. Ám a jelölés lényegüktől fosztja meg őket: zene–zene, de nem a Művészet, festészet–festészet, de nem a Művészet stb. „A művészetekkel szemben a művészet: – zárja Adorno – valami, ami létrejön, képződik, a művészet ennyiben potenciálisan benne foglaltatik minden egyes művészetben, mint ahogyan minden egyes művészet arra törekszik, hogy a művészeten keresztül megszabaduljon saját kvázi-természetes mozzanatainak esetlegességétől. *A művészetekben rejlő művészetnek ez az eszméje azonban nem pozitív,*

nem valami bennük egyszerűen meglévő, hanem egyedül negációként ragadható meg. Csakis negatívan jelenik meg az, ami – az üres kalsszifikáción túl – tartalmilag egyesíti a művészeti ágakat: mindegyik eltaszítja magától az empirikus valóságot, mindegyik az empirikus valósággal ellentétes szféra kialakítására törekszik, mindegyik történetileg szekurizálja a mágikus és szakrális szférát" (Adorno 1998. 19.).

Összefoglalva, a viszonyfogalom negatív alkalmazása régen is, ma is éppen problematikus létéből adódik. Hiszen mint minden összetett gondolati elvonás a viszonyfogalom is kérdéses: továbbgondolásra szorul, és ebben a továbbgondolásban valóban fel is számolódik. A fogalom áldozata ez a viszonyvédelem oltárán. Mert a különös szervező közepében fogant radioaktív viszonyfogalom mindig az érzelmi közép súlyától is terhes: rendszerint e súly alatt roppan össze. Megszűnése pedig „felemelő megszűnés" (Hegel), szó szerint a jelentő és a jelentett viszonyrendjeinek pólusait fogalmazza meg ezúttal *elvont* fogalmakká, újabb, de már (vagy még) csak távlati viszonyok tételezésében.

Marad azonban a felszámoló viszonyfogalom *helyén* a szervező közepet tagadva tételező antimező ellenerőterében az ebből a szervező középből kiemelkedő új világ, mint Kant mondaná, a fogalom nélküli, általános tetszést hordozó szép világa. Az esztétikum viszonyteremtő és viszonyvédő világa ez, amelyben a negatív dialektika tagadásai végül is a pólusok közötti relációk állítására kényszerülnek – széptől szépig. A szép létrehozásától a szép megőrzéséig. Még akkor is, ha közben el-elveszítjük a szép egyensúlyát, újra meg újra meg kell küzdenünk érte, sőt, ha konfliktusba is kerülünk vele vagy miatta… Hiszen mindezért és csak ezért szép az esztétikum erőtere tegnap is, ma is, holnap is.

2. Az esztétikai szféra pólusfogalmai. Eszmény és valóság

Az esztétikai mezőt felnyitó–lezáró határpontokat pólusfogalmak, a valóság és az eszmény kategóriái jelölik. Az esztétikai erőtér gyakorlatának megfelelően a határpontok fogalmi jelölői is dinamikusak, mozgékonyak, és tele vannak a *változás* és a *változtatás* feltételeit hordozó minőségekkel. Hiszen a valóság mindig a változás tárgya, a változó alany, az eszmény pedig a változás állítmánya, maga a változtatás, a *mozgó* és a *mozgatott* kanti minőségek dialektikájának jegyében. Ám a változás és a változtatás avagy a mozgó és mozgatott pólusok mássága létezési mód-

juk, mozgási formáik különbségéből következik. A tárgyatlan vagy tárgyas cselekvés, illetve cselekedtetés azonosságából és különbségéből.

Mindkét oldalt sajátos törvények sajátos érvényesülései határozzák meg: a változó valóságot az *inherencia,* a megváltoztató eszményt az *érzékivé tétel* törvénye jellemzi. Sajátosak és dialektikusan átcsapásosak ezek a törvények.

Az inherencia és a megérzékítés törvényei mint esztétikai törvények már Kantnál, illetve Hegelnél megjelennek. Ám mindkettőt az eszmei oldal elemzésére vonatkoztatták. Persze az inherencia valóságalapja annyira nyilvánvaló, hogy a rá vonatkozó kanti szöveget még a lukácsi *Esztétika* is félrefordítva idézi. (Igaz, hogy a magyar Lukács-kiadás a német eredeti mása, tehát az eltérés ódiuma a fordítót érinti.) Lukács így definiálja az inherencia jelentését: „Ez a kategória a valóság fogalmi megragadásában azt határozza meg gondolatilag, hogy mi az *önállóság* a magasabb fajtájú összefüggéseken belül, mi viszonylagos *feloldódásának* dialektikája és hogy *őrződnek* meg benne viszonylagosan ezek az összefüggések" (Lukács 1965. 690–691.). A változás és a megörökítés dialektikája az, ami ebből a meghatározásból következik, és amely a valóság és eszmény konfrontációiban a lényeges szerepet játssza. A képi közvetlenség viszonyában ezt a dialektikát a lényeg és jelenség – kanti terminológiával szólva –, a szubsztancia és az akcidencia kölcsönös feltételezettsége jellemzi. Kant ebbe a kölcsönös feltételezettségbe vezeti be az inherencia fogalmát: „*A szubsztancia meghatározásai, melyek nem egyebek, mint létezése különös módjai, járulékoknak (akcidenciáknak) neveztetének.* Ezek mindig valók, mert a szubsztancia lételére vonatkoznak (negációk, csak olyan meghatározások, melyek valaminek a szubsztanciában való nemlétét fejezik ki). Ha e szubsztancián való reálénak külön lételt tulajdonítunk (pl. a mozgásnak, mint az anyag járulékának), akkor a lételt inherenciának nevezzük, hogy a szubsztancia lételétől, melyet szubzisztenciának nevezünk, megkülönböztessük. De ebből sok félreértés származik" (Kant 1913. 156–157.). A kiemelt mondat az idézett Alexander Bernát–Bánóczi József fordításból a következőképpen tér el a Lukács-szövegben: „Egy szubsztancia meghatározásait, amelyek *nem mások, mint az egzisztencia létezési módjának különös fajai,* akcidenciáknak nevezik" (Lukács 1965. 690–691. – kiemelések tőlem, A. I.). Mint kitetszik, a különbség végül is az egzisztenciafogalom többlete. Különben ez a szó az eredetiben nem főnévként, hanem igeként szerepel, és nem a valós létet (Existenz), hanem a szubsztancia létét (zu existieren) jelöli. Az egzisztencia belejátszását a fordításba valószínűleg Marx ide

vonatkozó szövegeinek előzetes ismerete sugallhatta. Íme egy idevágó részlet a maga teljesebb, elemző környezetében: „a gazdaságtani kategóriák meneténél is mindig szem előtt kell tartanunk, hogy – miként a valóságban úgy a fejben is – a szubjektum, ez esetben a modern polgári társadalom, adva van, és hogy ezért a kategóriák ennek a meghatározott társadalomnak, ennek a szubjektumnak létezési formáit, *egzisztencia-meghatározásait,* gyakran csak egyes oldalait fejezik ki, s hogy ezért ez a társadalom *tudományosan is* semmi esetre sem csak ott kezdődik, ahol róla, *mint olyanról* már szó esik" (Marx–Engels 1972. 31–32.). Itt tehát nem a meghatározásról mint az „egzisztencia létezési módjáról" van szó, hanem éppen fordítva, a létezési mód „egzisztencia-meghatározásáról". Ezzel a tétellel már párhuzamba állítható a kanti kategória-meghatározás, mely szerint ezek „oly fogalmak, melyek a jelenségnek, ennélfogva a természetnek mint a jelenségek foglalatának (natura materialiter spectata) *a piori törvényt szabnak"* (Kant 1913. 120.). Nos, a különbség nem a definíció egyszerű megfordításában rejlik, hanem a meghatározás tárgyának ellentétes körülhatárolásából következik: Kant a priori szembeállítja a reflexiót mint fogalmat a megfigyelés tárgyával, Marx magában a reflexióban is a tárgy a posteriori meghatározó szerepét emeli ki. Csakhogy e különbség a történelmi idő távlati különbsége, amely feltételezi Marx részéről a hegeli dialektika ismeretét. Persze különösen az idézet vége Marxnál érezteti, hogy megállapításai a kanti szövegre jeleznek vissza. Ám az is nyilvánvaló, hogy ebből a megszüntetve felemelt kanti definícióból már nemcsak an- und für sich jelenik meg az inherencia törvénye, hanem az érzékivé tétel szükségszerűségére utaló vonatkozásában is. Ez a vonatkozás azonban már a hegeli filozófia birodalmához tartozik.

Az érzékivé tétel törvénye a szép hegeli meghatározásából következik, és szorosan véve az eszménypólust tükröző fogalom jelentéstartalmának a kidolgozásával áll kapcsolatban. Ám ez a kapcsolat nem szorítja háttérbe a valóság inherenciáihoz való viszonyulás művészi dialektikáját sem. Sőt, az érzékivé tétel megvalósulását a *természeti szép – művészeti szép* összevetésében a valóság és/vagy eszmény alternatívájában vizsgálja. „Ebben a vonatkozásban – írja Hegel – még mindig nincs eldöntve az a régi, szakadatlanul megújuló vita, hogy vajon a művészetnek a természethez híven a meglévő külső értelmében kell-e ábrázolnia, vagy a természeti jelenségeket kell-e magasztalnia s dicsőítenie" (Hegel 1952. 164.). Könnyen belátható, hogy az első változat, a „természet joga", együtt a második változattal, „a szép jogával", a műalkotásban a valóságoldal és az eszményoldal dialektikus szintézisét alkotja. Ezt a szintézist Hegel általá-

ban az *eszme* fogalmában tételezi, a szép esetében különösen: „A szépet a szép eszméjének neveztük. Úgy kell ezt értenünk, hogy a szépet magát eszmének, mégpedig meghatározott formájú eszmének, eszménynek kell felfognunk" (Hegel 1952. 109.). Ez a meghatározott forma az érzéki szemlélet formája, amely általában az esztétikai mező, konkrétan itt a művészet sajátos strukturáló elemeként jelentkezik. „Így a művészet az, ami az igazságot a tudat számára érzéki alakítás módján tünteti fel, mégpedig olyan érzéki alakítás módján, amelynek magasabb rendű, mélyebb értelme és jelentése van ebben a megjelenésben, anélkül mégis, hogy az érzéki közegen keresztül a fogalmat mint olyat a maga általánosságába akarná megfoghatóvá tenni" (Hegel 1952. 103.). Ez az érzéki közeg pedig a művész különös általánosító tere, amely az inherenciák megváltoztatásából és az érzékivé tételek megörökítéséből születő művészi gondolatokat a valóság-, illetve az eszménypólusok között alkotássá avatja.

Ám a változó valóságot az inherencia törvénye negatíve határozza meg. Ebben a negatív meghatározásban az *omnes determinatio est negatio* (Spinoza 1980. 256.) fordított értékére találunk. Mert a „valóság – inherens" ítélet helyére „a változó valóság nem inherens" állítása kerül. Az esztétikai erőtér szempontjából viszont éppen ez a kifordított állítás a lényegre vezető. Hiszen az inherenciák megváltoztatását előlegezi, abban a negatív megállapításban, hogy a valóság változása során eredeti inherenciáit kicseréli, illetve a túlsó (eszményi) oldalról nézve, hogy a valóság éppen azáltal változtatható meg, ha inherens vonásait kicseréljük: mikor tehát megszűnik annak lenni, ami (nem inherens eredeti önmagával szemben), mássá lesz, mert új minőségekkel gazdagodik.

Ezek után meglepő állításnak tűnik és mégis így igaz, hogy a valóság mindig mint inherens valóság lép be az esztétikai tevékenységbe. Kérdezhetnők: tehát nem változó valóságként?, nem megváltoztatás alatt álló valóságként? De igen, csakhogy változó mibenléte, változtatásra ítéltsége jelentkezésekor pusztán mint feltételek léteznek adott inherens valóságával szemben. Hiszen az eszményi oldal „érdekeltsége" éppen a valóságban adott inherenciák jelenlététől függ: ezek a benne meglévő minőségek determinálják arra az eszményt, hogy „ráálljon" a valóságra, hogy állítsa vagy tagadja azt. Nos, ezen a ponton a belépett valóság mozgóvá válik. Változó lesz. Ám eddig a pontig inherens és éppen meglévő inherenciáival eszményt serkentő. Mert minden eszmény elvár egy inherenciát (pontosabban *egy* inherenciát vár el), azonban elvárásainak a kielégítése során egész sor megadott inherenciát felszámol.

A valóság azért mégis mindig inherens valóság, mert lényegi tulajdonságai között a célfunkció is benne rejlik. Éppen ennek a célfunkciónak a milyensége szerint viszonyulunk magához a valósághoz. Ebben az értelemben a valóság mint eszköz jelenik meg, amelynek a segítségével céljainkat, eszményeinket megvalósíthatjuk. De maga a megvalósításra váró eszmény éppen a valóságeszköz célfunkciója alapján születik meg: ezért mindig inherens a valóság; mert mindig eszményt sugall – ha olykor negatíve is. Így a rút esetében. Válasszunk egy apró, érzéki példát. Az almáról születő eszmény semmi esetre sem állítaná elénk a tél végéről pincében felejtett töpörödött,ráncos, megbarnult alma képét. Sokkal inkább arra a piros, gömbölyű almára késztet gondolni, amely színében, alakjában a női szépség plaszticizálására szolgál, az arcról, ajakról mellekről szóló költői hasonlatokban, és amelyet nyári hamvasságában ott találunk az ébredő reggel gyümölcsösében, amikor a fa ágait átfésülő kelő napfény rászáll az alma őrizte harmatcseppekre… És mégis inherens a bogyóvá sorvadt alma is… Inherenciája a tagadás eszményét kelti fel. A rút elleni tiltakozását. És a szép utáni vágyakozását. Éppen a szép megbecsüléséért van rá szükségünk. A rút, mint Victor Hugo mondaná, szebbé teszi a szépet (Hugo 1965. 227–228.).

A művészet persze rejtetten viszonyul a rút inherenciájához. A művészi forma tökéletessége látszatra ellentmond a rút befogadásának, életre keltésének. Hiszen a művészet fogalma, etimológiája szerint az adott tevékenység legmagasabb, legtökéletesebb fokon történő megvalósulását jelenti. Nos, a rútat is a tökély színvonalán állítja elénk a művész. Diderot így vélekedik: „A természet nem csinál inkorrekt dolgot. Minden alaknak, akár szép, akár rút, megvan a maga oka: és a létező valók közt egy sincs, mely nem olyan, amilyennek lennie kell.

Nézzed azt a nőt, ki fiatal korában elvesztette szemét. Szemüregének folytatólagos növekedése nem tágította többé szeme héját; ez visszahúzódott abba az űrbe, mely a szerv hiánya folytán keletkezett; összezsugorodott. A felsőbbik lehúzta a szemöldököt; az alsóbbik kissé fölemelte az arcot, mely mozgásnak a felső ajak megérezvén hatását, ez is fölébb nyomult, a változás így kihatott az arc minden részére, erősebben a baleset főhelyéhez közelebbi, kevésbé a távolabbi részekre. De talán azt hiszed, hogy ez az elformátlanodás az arcra szorítkozott? Hogy a nyak, a váll, a mell egészen ment maradt tőle? Igen ám, a te szemednek meg az enyémnek úgy tetszik. De hívjad ide a természetet, mutasd meg neki ezt a nyakat, ezt a vállat, e mellet, és a természet azt fogja mondani: »Ez egy oly nőnek a nyaka, válla és melle, ki fiatal korában elvesztette szemét«" (Kis 1970. 49–50.).

A rút tökéletes megjelenítésének számos példájával találkozunk a reneszánszban és az ezt megelőző korban is. Elsősorban Hieronymus van Aeken Bosch festészetére gondolunk. A *Keresztvitel* festményében például figyelemre méltó Krisztust utolsó útjára, a Kálváriára kísérő csőcselék aljasságának, rosszindulatának és hitványságának mesteri ábrázolása. Elég ha a Megváltó köré sereglett álnok csőcselék kifejezésére gondolunk, arcuknak aljas és kielégült vonásaira, mindannyi a tetőpontjára fokozott belső rosszindulat átélésének a kifejezője (Tarangul 1974. 23–24. és a reprodukciók.). Mintha a Bach- vagy Händel-passiók „Keresztre!" kiáltásait hallanók.

A festészet egy másik, a rút megérzékítésében kimagasló egyénisége Leonardo da Vinci. Tudott dolog, hogy a művészettörténet egy bizonyos korszakában a rút kiváló ábrázolójaként tartották számon. Különböző allegorikus kompozíciókhoz készült vázlatai, valamint karikatúrái számos példái e ténynek. Ilyen például a hosszú ideig a négy temperamentum allegóriáinak értelmezett *Karikatúrák.*[14] Mindezek viszont csupán a rút tökéletes művészi megvalósításai. A rajz behatóbb szemlélésekor a négy figurát az öregkorra jellemző különféle temperamentumokhoz hasonlíthatjuk, amikor – Diderot idézve – minden a gyerekkorra utal, kvázi-karikaturálisan a beteljesült felnőttkorhoz viszonyítva. „A gyermekkor szinte karikatúra, az aggkor is az. A gyermek formátlan, folyékony tömeg, mely ki akar fejlődni; az öreg ember ugyancsak formátlan, de száraz tömeg, mely magába tér vissza, és semmivé törekszik válni. Csak e két kor közt, a tökéletes ifjúság kezdetétől a férfikor végéig veti magát alá a művész a rajz tisztaságának és szigorú szabatosságának, és szül, *poco pi?* vagy *poco meno,* a ki- vagy befelé való eltérés hibát vagy szépséget" (Kis 1970. 51.). Friedenthal említi, hogy Leonardo „nagyon sok groteszk fejet rajzol ebben az időben. Századokig jóformán csak ezeket a »karikatúrákat« ismerték Leonardo egész művéből, másolatokat, karcolatokat készítettek róluk, nyomtatásban is megjelen-

14 A temperamentumtípusok több elméletírónál is megtalálhatók kisebb vagy nagyobb eltérésekkel. Közös nevezőjük marad viszont a négyes felosztás. Ernst Kretschmer a következő temperamentumokat említi: 1. *Leptoszom habitus* (vékonydongájú): hosszú, lapos mellkasú, gyenge izomzatú egyének. Egyéniségük zárkózott, gyakran bizarr, fanatikus, művészi hajlamú. 2. *Piknikus habitus* (köpcös): zömök, pirospozsgás, vastag nyakú emberek. Egyéniségük nyílt, kedélyük derűs, életvidámak, de ugyanakkor hajlamosak a hangulathullámzásra. 3. *Atléta-habitus:* Erős csontozatú, széles vállú emberek, egyéniségük hasonlít a piknikusokéhoz. 4. *Dysplasiás habitus:* a fenti három csoportba nem sorolható, többnyire fejlődési zavarokkal járó rendellenességekkel bíró, nem kiegyensúlyozott emberek, lelki alkatuk különböző. Ezenkívül említésre méltó I. P. Pavlov, Sigaud, W. H. Sheldon stb. tipológiái. (Részletesen lásd: *Pedagógiai lexikon* 1976. 41/I.)

tek mint karakterfejek. *Trattatón* kívül ezeknek köszönjük, hogy neve nem merült feledésbe. De nem bizonyos emberek karikatúrái, inkább típusok, jellegzetes csúnyaságok. A csúnyaság éppúgy érdekelte, mint az ideális szépség. Egyenletesen nyomoz a különös torzulások után. Feljegyzi a címeket: „Giovannina, lehetetlenül deformált arc, a Santa Catarina kórházban található". Vasari is írja: »Egy furcsa formájú fej néha elbűvölte, képes volt egész nap követni azt, aki ilyen szempontból volt érdekes neki, és olyan pontosan megjegyezte minden vonását, hogy hazaérve tökéletes hűséggel meg tudta rajzolni, mintha csak ott állna előtte«" (Friedenthal 1975. 69.).

A fenti példák segítségével próbáltuk kiemelni az inherencia szerepét a természetben és a művészetben, nemcsak a szép, hanem a rút érzékivé tételével egyetemben. Megfigyelhettük, hogy a jelentés kifejezésében az inherencia minden esetben tökéletesen „tiszteletben volt tartva". Az inherens valóság talapzatán létrehozott eszmény kiemelése minden esetben, és nem csak a szép esetében, a saját művészi formáját biztosító inherencia plaszticizálását feltételezte, ugyanakkor a harmónia és az egyensúly, valamint az egyensúly és a harmónia hiányának esztétikai eszméjét nyilvánítva ki a szép és a derű vagy a rút (diform) és a félelem megtestülésében.

Ennek értelmében az esztétikum negatív vetületének előadása is az inherenciatörvényen alapszik, és ezért megköveteli megfelelő inherenciáit, melyek nélkül megszűnik az érzékivé tétel. Az ábrázolás megfelelően tökéletes kell legyen – mint általában az esztétikai erőtér értékeinek minden művészi kiemelése.

Három gondolatra hívjuk fel a figyelmet, mielőtt rátérnénk a rút inherenciájának utolsó példájára.

Legelőször is szem előtt tartjuk, hogy az esztétikai szféra egyik negatív értékének ábrázolásában is használunk tárgyi inherenciákat az eszmény pólus esztétikai alakításának érdekében.

Másodszor, egy negatív érték jelentésének érzékivé tétele – mint például a rút – feltétlenül egy tökéletes művészi megvalósítást igényel.

Legvégül megjegyezzük, hogy az inherencia és az érzékivé tétel törvénye egy és ugyanannak a jelenségnek a két oldala: mindkettő – az első a valóság póluson, a második pedig az eszmény póluson – egyidejűleg kiegészülve cselekszik az illető esztétikai viszony kibontakoztatásának egy és ugyanazon folyamatában.

Utolsó példánk, már ami a negatív inherencia alkalmazását illeti egy tökéletes művésziben, paradoxon. A művészi egy kevésbé avatott szem

számára olykor eltakarja a negatív inherenciákat, a negatív jelentések érzékivé tételét.

Velázquez X. Ince pápája a rútat mint a despotikus hatalom inherens tartozékát kényében, pompájában, gazdagságában ábrázolja. A történelem élvonalából mellőzve és mégis a bénító hatalom birtokában, az egyházi uralkodó szúrós szemeivel, keskeny vonalba zárt ajkaival, dacos, konok állával és a trón karfáin megállapodó kezeivel a fáraók örök hatalmát sugalló tömbszobrokra rálicitáló rezzenéstelenségben, a gesztusok és a mimika rövidre zártságában végső soron a rút inherenciájaként épül be a festménybe. És a festmény a rútat tükrözi. Annak ellenére, hogy e rút a művészi tökélyben fogant, és hogy csupán a szép árnyékában rejtőzködve mutatkozik meg – a klasszikus esztétikai normáknak megfelelően.[15] Francis Bacon e normákat elvetve a neoexpresszionista elvek másfajta tökéletességében újrafesti a témát. Az inherencia itt megnyilvánulóvá válik. A rövidre zárt gesztusok, mimikák feloldása során a pompa, a gazdagság, a kény jelképeibe rejtett gonoszság a maga egészében tör fel: a trón kalodává válik, a megállapodott kezek már-már odabilincselődnek, a le-

15 *Az én múzeumom. Greco, Velazquez, Goya* c. sorozatában az Ince pápa portrét Lajta Edit így elemzi: „Először szinte semmit sem látunk a képből csak a szemeket, ezt a rendkívül szuggesztív, mélyre ható tekintetet, mely minden néző lelkébe hatol. E pillantás varázsa akkor sem múlik el, amikor a parancsoló erejű arcról tekintetünk a káprázatos vörös ruhán csillogó fényekre siklik, a nyugodt, biztonságot sugárzó kezeket vagy a karosszék pontos hűséggel megfestett díszeit szemléljük. Megdöbbentő a valóságábrázolásnak az a zsenialitása, amelynek segítségével több évszázad homályából ma is pontosan érezhető a pápa bonyolult jelleme, hatalmának szinte bénító ereje" (Lajta 1964. 18.). Carl Justi pedig így jellemzi a képet: „Kevés arckép, sőt kevés kép ragadta meg hasonló mértékben a nézőt, akárki is legyen az. Hogy meggyőződjél róla, elég, ha ott állsz a kép előtt egy negyedórát, és hallgatod a megjegyzéseket. Azoknak a csúnya vonásoknak az irányából kékesszürke szemek szegezik rád tekintetüket az arany vagy a bíbor fényénél is erősebb reflexekkel. Az egyik néző azon a véleményen volt, hogy ha tovább szemléli a képet, éjszaka álmában megjelenik. A kép fő vonzereje a szemek sarkában rejlik. Itt húzódik a legerősebb árnyék, itt egy gond okozta ránc ránehezedik a szemöldökre, és a fénylőn nedves szemek közvetlen közelébe szorítja. Itt lelünk rá az öreg ember lelki frisseségére, élénk jellemére és a szellemi kapcsolatra a nézővel; ugyancsak itt érzünk rá az agg hatalmasságszomjára, hogy megismerje a világot, hogy a tények sugallta látszatokon áthatoljon a dolgok lényegéig. Mindez annak az embernek keresése, aki azt akarja, hogy mindenkit megértsen és mindenkire emlékezzék, aki csak elhalad előtte, mert tudja, hogy őtőle függ minden. Ez a gyanakvó és mogorva tekintet, amely a vén politikus jellemének mélyéről fakad, »akiről sohasem tudhattad azt, hogy mire számíthatsz«, hordozza valójában egész lényegét" (Justi 1980. 172–173.).

zárt ajkak ordításra tátott szájjá tágulnak. Ám a gonoszság így feltárt lényegi minőségei újabb inherens réteg felismerését szolgálják: a zsarnoki önkény settenkedő félelmét, reszkető bizonytalanságát, a bitorolt hatalom elvesztésének lázálmát. A velázquezi téma inherenciája Baconnál ellentétébe játszik át azáltal, hogy a jelképeket metaforákká oldja, hogy a lényegi minőségek látszataiból kreált szimbólumokat e minőségek valóságával helyettesíti. A két kép mégis az azonos téma és azonos eszme két jellegzetes inherenciapéldája marad, amely egyben a művészi és az ízlésnormák változásait is híven tükrözni képes: lehetővé teszi a változásra képtelen, beragadt ízlés bírálatát a változó-gazdagodó esztétikai kultúra kontrasztjában. A hagyományos ízlés rabjai ugyanis a két kép párhuzamos szemléletében a szép és a rút inherenciáit összevetik a művészi megmódolás stiláris különbségeivel. Számukra – Velázquez, illetve Bacon festői modorát szembeállítva – X. Ince pápa előbb szépnek, utána pedig rútnak minősül. (Az esztétikai nevelés diadalának számít, ha a párhuzam végén a tradicionalizmus hívei is elismerik e reneszánsz képbe rejtett rútat. Az expresszionista kép művészi tökéletességének az elfogadtatása már jóval ritkábban sikerül. Makacsul rút képnek tekintik, és nem a rút képének megérzékítését látják-keresik benne.)

A valóság–eszmény pólusfogalmai tehát az alkotásban is érvényes fogalmak. Az esztétikum világában fogant mű a valóság és eszmény különös összevetése: az inherens valóság és az érzékivé tett eszmény dialektikus egysége. Ám itt a valóság már reflektált témaként jelentkező valóság, amelyben a lényegi minőségek a reflektáló eszmény viszonylatában válnak inherensekké: a felvilágosodás imperatívuszát idézve a téma az eszme ítélőszéke elé kerül, és igazolnia kell önmagát. Persze a téma immáron a tárgy jelrésze, amely az eszmei tartalom jelentőjévé erősödik.

Ezen a ponton találkozik a valóság inherens léte az eszmény megérzékítő létezésével. Hiszen a témához kötődő eszme éppen a hozzávaló pozitív vagy negatív viszonyulásában válik érzékivé: benne mutatkozik meg. Az eszme az a valóságon túli feltételes, ám valóságosan feltételes létezés, amely az ösztövér kijelentő mód száraz bizonyosságát elcseréli az ígéretes feltételes mód valószínű távlataival. Igen: *az ilyen és az ilyen lehetne* arisztotelészi alternatívákhoz jutottunk vissza (Arisztotelész 1974. 22.).

Az érzékivé tétel mindig feltételes. A témába foglalt valóságreflexió a feltétele. Nevetezetesen: mint távlati cél, mint valóra váltásra szánt perspektíva tud-e kapcsolódni a felajánlott témához vagy sem? Ez a feltétel a művészi alkotás létének sajátosan szemantikai mozzanata, amelyben az eszme nemcsak ellenőrzi valóságalakját, de esztétikailag minősíti is azt. *A*

pont ilyennek vártam beigazolódó feltétele a művészi közlés zéró foka; az ellenpólus – az éppen *ellenkezőnek képzeltem* váratlansága – a feszültségé, az eltérésé, ahonnan az értelmezés során vissza kell jutni a zéró fok jelölte egyensúlyszinthez. Az előkészítés, a feszültség és az oldás szintjein így vagy úgy, de valamilyen módon mindig megjelennek az esztétikai értékek a széptől a rútig, a fenségestől az aljasig, a tragikustól a komikusig.

A pólusfogalmak konfrontációjában paradox módon az eszme valóságosabbnak tűnik a valóságnál: *már* valóságosabb, de *még* nem valóságos; csak azzá lesz; ám akkor már meg is haladta a régi valóságot, mert új valósággá válik. Az esztétikum világában ugyanis az eszme olyan érzékivé tett eszmény, amely rájátszik a valóságot idéző témára, és meghaldja azt. Persze magában a valóságban a világot ellenőrző ember gondolatai, távlati céljai nem mindig rendeződnek az esztétikai erőtér játékszabályai szerint. De mégis eszmények maradnak, és mint ilyenek, imperatívuszok, amelyeknek jövő idejét megmutatni csak az esztétikum feltételes módja képes: az *ilyen–ilyen lehetne* viszonyában. A valós életben azonban az eszmény nem egyszerűen érzékivé, hanem nagyon is bonyolultan valósággá válik s egyben érzékivé. Hiszen a létrejött valóság eszményien inherens: eszményben fogant valóság. És mint ilyen (de csak mint ilyen) lehet a szép (avagy a rút) érzéki valósága is. Mert a valóság csak végső fokon rendeződik a szépség törvényei szerint. Ám éppen ez a végső fok a legcsábítóbb, a „legeszményibb" minden valóságelrendezésben. Ezt az emberi rendező-teremtő tevékenységet Marx esztétikailag így jellemezte: „Az ember minden species mértéke szerint tud termelni, és mindenütt az inherens mértéket tudja a tárgyra alkalmazni; az ember éppen ezért a szépség törvényei szerint is alakít" (Marx 1962. 50.).

A szépség törvényei az inherenciaelv és az érzékivé tétel állandó összevetésére alapozódnak a valóság és az eszmény esztétikai viszonyában: eszményt csak inherens valóság eredeztethet, valóságosnak csak az érzékivé tett eszmény mutatkozhatik. Az összevetés állandó dinamikát feltételez a pólusok között. És ez a dinamika egyenes arányban valósul meg a valóság és az eszmény egymásra találásával. A közöttük létrejött viszonyban ugyanis az azonosságok és különbségek felmérhetőségét a pólusok közelisége vagy távolisága határozza meg. És minél kisebb vagy nagyobb ez a távolság, aszerint csökken vagy erősödik az esztétikai mező dinamikája és benne a létrejött műalkotás szemantikai feszültsége. Ebben az értelemben valóságosabb az eszménypólus a valóságénál, hiszen az eszme az, amely az esztétikai valóság kontrollját mindig végrehajtja. Itt is a *gyakorlat → elmélet → gyakorlat* algoritmusa érvényesül. Több síkon is. Az

eszme éppen az esztétikai valóság ellenőrzésében minősül gyakorlati elvvé: amikor megmutatja önmagát, és azáltal, hogy a mező valóságpólusát minősíti; érzékivé válva saját leigazolását is lehetővé teszi. A műalkotás egészében az esztétikai erőtér gyakorlata.

Az esztétikai erőtér művészi gyakorlata egyben a jelentés gyakorlata is. A sarkpontok összevetésének esztétikai megvalósulása szemantikai megvalósulás is.

Ha a téma és eszme vonzásában létrejött műalkotás egészét esztétikai művészi tárgyjelnek tekintjük, akkor nagyban ugyanannak a jelentéstani szerkezetnek a makroszkopikus másával állunk szemben, amelynek elemi változatát már a legapróbb érzéki hasonlatban is megtalálhatjuk. Hiszen a valóság–eszmény fogalompár pólusminőségében egyenértékűvé válik, és kategórialáncot alkot a lét és tudat ontikai-szemantikai megfelelőivel a szimbólum–metafora-páron keresztül el egészen a jeltárgy *és* tárgyjel fogalompár mikrorészecskééig, a jelentőkig és a jelentettekig. Például a hasonlat szemantikai erőterét (ambitusát) éppúgy az *előkészítés–feszültség–oldás* általánosító mechanizmusa szabályozza, mint az esztétikai szféráét általában. Vagy a műalkotásét különösen. Az inherens valóságpólus és a megérzékített eszménypólus korreszpondenciái az esztétikai mezőben mindenhol az előkészítés „zéróra redukált" szakaszából indulnak el feszültségkeltő távolságok megtételére, amelyek aztán az eltérések (meg nem felelések) hírértékei szerint újra meg újra bemérik a szemantikai tér lényeges, feszültséggel teli pontjait oly módon, hogy ezek a lényeges pontok a sarkok egyikéhez vagy másikához pozitíve vagy negatíve viszonyulva át- vagy visszaszármaztassák felvett energiájukat a valóság, illetve eszmény pólusára, és ezzel az eltérést megszüntessék.

Az előkészítéstől a feszültségen át az oldásig azonban megtörtént a pólusok korreszpondenciája: a feszültségben rejtett új az inherens kezdés és az érzékivé tett befejezés (illetve fordítva, a megérzékített befejezés és az újabb inherens nyitás) között kifutotta saját tartalmát, megnyilvánult, értelmeződött. A reakció véget ért. Olyan ez, mint a hullámmozgás vagy akár az esti szellő, amely, kicsit költőien szólva, átsuhan a parázsló tűz fölött, lángra lobbantja, megvilágítja a sötétlő kontúrokban rejtőzködő esti tájat, majd továbblebben, és újra esti sötét lesz, a parázs is megnyugszik.

A szemantikai korreszpondenciák távolsága jóllehet nem zárlatolt, de mindig is véges távolság; ezen túl az eltérések visszajelzése megszűnik. Ha a jelentés útja az erőtér végességét meghaladja, menthetetlenül kilépett a különös általánosítás konkrét-érzéki köréből, a feszültség nem oldódik fel, hanem nyomasztóan elhatalmasodik befogadója felett. Konkrét

érteleme hiányában a semmi percepcióját okozhatja, ami, Kierkegaard meghatározását ismételve magát a szorongást jelenti (Kierkegaard 1969. 343.). A szürrealista általánosítások gyakran tudatosan alkalmazzák a valóság–eszmény megfeleléseinek (pontosabban meg nem feleléseinek) ilyen kiélezett határeseteit. Néha éppen a szorongás bemutatása végett. Máskor a félelem ábrázolására. Gondoljunk Adorno programjára, amely különösen a zenei expresszionizmus egyik alapmotívuma lett: a félelemre való felkészítés és a félelem nélküli élet beígérése (Adorno 1985. 216.). Mindezekben az esetekben végül is a végtelenbe röpített korreszpondenciák visszajelzése jön létre azáltal, hogy a szemantikai valóság végességét tovább tolva a végtelenség illúzióját hozzuk létre, és már-már mágikusan helyettesítjük vele magát a végtelent: a véges inherenciáját megfeleltetjük a végtelennel, és benne érzékivé tesszük azt.

Még egy olyan érzékivé tett és mégis érzékelhetetlennek tűnő hasonlat is, mint a szürrealizmus Paul Éluard-i paradigmája a véges határán belül kerül: a tovább tolt véges felerősíti, majd megszünteti a *non-finito* távlattalanságát. „A föld olyan kék, mint egy narancs" (Bajomi 1968. 281.) jelentését – akár a távolsági vétel rádió- vagy tévéhullámait – fel kell erősíteni ahhoz, hogy vehető legyen. Talán nem véletlen, hogy Roland Barthes a katalitikus zavarok irodalmi következményeit elemezve e fenti példát pontatlanul idézve, annak szemantikai távolságát akaratlanul „Az ég kék, mint a narancs" szerkezetre rövidíti (Barthes 1977. 137.). Hiszen így legalább a hasonlított inherenssé vált: az ég kék színére, mint már a reflektált valóságból alkotott témára-jelentőre rímel rá – így is még mindig a messziből – a jelentő bizarrul narancsnak festett eltérése. Bennünk is először ez vagy a Barthes-éhoz hasonló pontatlanság tévedése neszez, és az eltérés feszültségét oly módon próbáljuk oldani, hogy a földet az ég kékjével összemérve kozmikus méretében véljük érzékelni, amelyre a fény (napé, holdé?) sárgán-aranylón sugárzik. Persze a feszültség feloldása már azt a bizonyos másik, a hasonlatba foglalt „eredeti" tévedés kiigazítását vonja maga után, az értelmezés lebonyolítását. Az értelem keresése közben tudatunk jó érzékkel előbb műalkotások (rendszerint festői alkotások) emlékei felett köröz, hogy azután ezeken az emlékeken át a valóság felé tartva végül is felfedezze a hasonlat valóságosságát. Pl. Csontváry *A taorminai görög színház romjai* című festményén. Nyilván ez a „szemantikai asszó" az értelem bajvívása a zéró fok és eltérés között, amely az ilyen hasonlatok esetében szinte a végesen túliba (hogy ne mondjuk a végtelenbe) katapultált pólusok egymásra találtatásáért folyik. Ezért az ilyen képek gyakran hiperbolikusak és legtöbbször kozmoszt idé-

zők, de mindig, ha néha rejtettebben is, a megközelíthetőség perspektívájával. Különben nem azok, amik: nem művészi képek, és kívül esnek az esztétikai szférán. Mert a megközelíthetőség távlatában az egész univerzum becserkészhető. Ugyancsak Paul Éluard írja: „Csillag, a neve azúr – és a formája földi" (1972. 380.). Ezek a határesetek, mint a kivételek általában, előbb-utóbb bevett szokásokká alakulnak. Ami a múltban feszültség volt, a jelenben oldássá simulhat és a jövőben előkészítés lehet. Gondoljunk például a zenei disszonanciák befogadásának történelmi fejlődésére, az ízlés idomulására, az eszmény állandó megújhodására minden művészetben egyaránt. Az, ami a hírérték majdnem végtelen messzeségében mért inherencia és megérzékítés között tegnap, ma már nagyon is véges, és holnap talán már meg is haladott távolsággá zsugorodik.

A határokat azonban végig a pólusfogalmak vigyázzák. De nemcsak elhatárolják az esztétikai különös régióját az egyes és egyetemes között, hanem kétszeresen meg is nyitják azt emezek felé. Valóságot minősítő inherens jegyek, egyediségei azért konkrét érzékiségükben az általános gondolat hordozóivá válhatnak. Mint mindig, itt is a véletlenben megjelenik a szükségszerű. És viszont, az eszmény meghatározó, megérzékítő feltételes távlatai már általánosságukban is valóságos érzékiséggel terhesek. Hiszen előbb vagy utóbb a valóság eredezteti őket. Végül is az inherencia mozgó léte és az érzékivé tétel megmozgató levése az esztétikai mező sarkain, az eszmény és valóságpólusokon, válik külsőleg is, belsőleg is viszonyrendszerré. A két pólus közötti *és* ugyanakkor meghatározó *és:* nemcsak viszonyt generáló extenzív kötés, hanem az esztétikai szintézist őrző intenzív együvétartozás jele is. Ezért a pólusfogalmak mindig az esztétikai viszony fogalmai, az esztétikum alfája és omegája. Átcsapásosságukat pedig sarkosítottságuk határozza meg. Valóban, a valóspólus mozgó, mert az eszménypólus mozgató. De éppen ezért (vagy éppen ennek ellenére) a mozgó sarok mozgatott, míg a mozgatónak eleve mozognia kell. Mert a szép világtörténetében a valóság mindig eszményt hoz létre, az eszmény pedig örökké valósággá válik.

2.1. A valóspólus esztétikája

Az esztétikum valóspólusa a valóság esztétikai feltételezettségében, vagyis más mezők tengelyeinek esztétikai kereszteződése által jön létre. A valóság tehát esztétikailag (is!) létezik, és az esztétikai paradigmák egyikével vagy másikával kongruens, egybevágó. Kongruens minősége legbensőbb tartalmából, inherenciájából ered. A dolog, tárgy, lény, gondolat stb.

legbensőbb, lényegi jellemvonásai határozzák meg legfontosabb vetületét, magát a tartalmát. Ezt a tartalmat az őt jelölő „túl-értelmezett" szó segítségével jelezhetjük. Az esztétikában (de más tudományokban is) a minősített kiemelése a minősítések főnevesítése útján történik. Így például a pirosat eredményező szín (nap, alma, láz, tűz stb.) főnévként minősítéssé alakul: *a piros*. Ugyanez érvényes a következő esetekre is: *a* szép, *a* rút, *a* különös stb. Az inherens lényeg kifejtésében az általánosító folyamat fordítottjával állunk szemben: a minősített újból minősítés lesz, vagyis az átalakulás előző fázisának újrafelfedezése ez. A főnévből melléknév lesz: *a* bensőséges helyett bensőséges, *az* inherens helyett inherens – el egészen a (többé kevésbé erőltetett) zongora-zongoraság absztrakt-konkrét tárgyának szintjéig stb. A valóság tehát saját minősíthető jellemvonásainak tudatosítása és kiemelése által minősíthető. Esztétikailag az említett folyamat az inherens jellemvonások *látszatának* (megnyilvánulások, kifejeződések, kifejezések, aláfestések stb.) konkrét-érzékelhető formálásában jön létre. A minősítés megegyezik a tárgy jellegzetes etalonjával. Például a zongora az érzékelhetőség minden síkján zongoraként szerepel, ha a *neki megfelelő formában jelenik meg;* vizuálisan, hangzásilag, tapintásra stb. Egy másik tárgyra, például orgonára, nehezen foghatjuk rá a „zongoraság"-ot. Hasonlóképpen a modelljétől, hangzásától, vizualitásától megfosztott zongorára, hogyan mondjuk, hogy az igenis egy zongora. Legjobb esetben azt mondhatjuk, hogy *többé* vagy *kevésbé* zongoraszerű stb.

Arra a következtetésre jutunk, hogy a valóság – tárgy, lény, aktus, gondolat stb. – csak akkor válik az esztétikai általánosítás érzékeny tényezőjévé, ha a valóság és a róla alkotott eszmény összhangban van. Ez a következtetés viszont hiányos. A valóság–eszmény konfrontációjának csak egy mozzanatát veszi figyelembe, a megfeleltetést. Nem tartalmazza sem a megfeleltetés meghatározását – milyen fajta inherencia találkozik milyen típusú modellel –, sem a konfrontációk „sikertelenségét" – a valóság inherenciájából hiányzik az eszménymodell követelménye. Vegyük sorra ezeket a kiegészítéseket és elemezzük őket.

A megfeleltetést mindig a humán pozitív beállítottságú eszménymodell vigyázza: olyan legyen a valóság, amilyen szeretnénk hogy legyen. A „boldog" megfeleltetés a valóság–eszmény egyensúlyát, a szép momentumát jelenti: fölöttébb kielégítő módon a valóság esztétikailag minősíthetővé és minősítetté vált.

Elméletileg a „pont ilyennek képzeltem" szerű „pontos" megfeleltetések olyan konfrontációk esetében is jelentkezhetnek, amikor a meghatározott modell távolról sem a „pont ilyennek akartam" értelmét követi, ami-

kor az „eszmény" modell (az elképzelt, elgondolt, de nem eszményített modell) egzisztenciális, valós, saját inherenciákkal rendelkező tárgyak, dolgok, lények, gondolatok stb. megjelenésének lehetőségét jelenti, olyanokét melyeknek léte nem kívánt, nem akart pozitív esztétikai valóság. Diderot például egy tökéletes eszménymodell alapján fejti ki részletesen egy púpos inherenciáit, természetesen a szép megidézése nélkül (Diderot 1970. 50.). Az inherens valóság számos esztétikai minősítésével találkozunk a szép örömének kielégítésén kívül is. Ezek a minősítések komplex felállításban kerülnek az esztétikai mezőbe, hol távolabb, hol közelebb a központi széptől. A távolságot vagy közelséget a valóság–eszmény mező centrumában ábrázolt szép és az esztétikai mezőben megkettőződött viszonyuk határozza meg. A szép *eredetéhez* közelítve részleges megfeleltetésről beszélünk, ebben az esetben az eszményhez hasonlított esztétikailag kondicionált szép meghódításra váró akadályokba ütközik (fenséges, tragikus), a centrumtól eltávolodva viszont az esztétikai minősítések inherens valóságairól beszélünk, ahol a szép eszményéhez viszonyított reális mozzanatokat nem meghódítani, hanem legyőzni és leleplezni kell (aljas, komikus). Végül latens, rejtett inherens valóságokkal is találkozunk, melyek először nyilvánvaló, manifeszt formát öltenek, és csak azután kerülnek a mezőbe, közelebb vagy távolabb a szép középpontjától (groteszk valóság).

Csupán a fenti elemzések segítségével érthetjük meg az úgynevezett kezdeti megfeleltetések sikertelenségeit. A félresikerült megfeleltetés az eszményi esztétikai széppel való nonkonkordanciát jelenti, viszont ez nem zárja ki a valóság kevésbé vagy egyáltalán nem szép, de mindig esztétikai megfeleltetésének feltételezését és jóváhagyását, oly módon, hogy ezek is változatos ítéleteket és esztétikai érzelmeket váltsanak ki belőlünk, hogy magatartásunkkal (pozitív vagy negatív módon) a szép irányába továbbíthassuk őket. Hiszen nem állhatunk le a közbeeső mozzanatok élvezeténél, ezek a tengelyen tovább visznek az oldás irányába az eredet érintésével, és azután az eszményi megfeleltetések újabb feszültségei, újabb „kalandjai"-nak keresése felé, az esztétikailag végtelen, de mégis érzékelhető kezdetek láncolatának spirálján.

A valóság esztétikai inherenciájának magyarázatához tartozik ennek művészi alakítása is. A legfőbb eszményi kritérium ebben az esetben a *művészi készség* etalonja. A szép fejezetében látni fogjuk majd, hogy a művészi készség etalonja határozza meg minden esztétikai mozzanat centrumát. Ezek a készségi megfeleltetések viszont csak a „pont így van" vagy „így kell lennie" esztétikai ítéletét vonják maguk után, az „így is akarjuk, hogy legyen" beleegyezése nélkül. A művészi készséggel ábrá-

zolt megfeleltetés azonban racionálisan-emocionálisan kötelez, hogy részt vegyünk – a szóban forgó jelenség befogadásával – a művész által érzékivé tett teljes esztétikai mező újraalakításánál, még akkor is ha ezt a kapcsolatot a művészileg feldolgozott valóság tagadja.

A művészileg feldolgozott valóság értelmében az esztétikai meg nem feleltetés a sikertelenségben jelentkezik, akkor, amikor a műalkotás több oknál fogva (a művészi készség hiánya, a közönséggel folytatott esztétikai kommunikáció fokozatának túllépése, a befogadó esztétikai lehangoltsága stb.) nem tudja feltárni a feldolgozott valóság és ennek közvetlen eszménymodellje megfeleltetéseit és képtelen a történelmileg meghatározott esztétikai mezőt egészében átgondolni-átérezni.

2.2. Az eszmény esztétikája

Az esztétikai mező eszménypólusa, a valóspólus geneziséhez hasonlóan feltételezi a teljes rendszer kialakulásának kereszteződés és bensőséges mozzanatainak bejárását. Amint láttuk, az esztétikai szféra nem más, mint a valós világ *szervező központosítása* az őt körülvevő mezők elrendeződésében. Az esztétikai szféra tehát mind a humanizált valóság központi-szervező kivágása, mind ennek *konstruktív megkettőződése* is.

A kivágás következtében a valóspóluson elhelyezkedő valós világ virtuális kondicionálásához képest az esztétikai eszmény a humán eszményi általánosítás különös *summum*jaként jelenik meg a valósággal ellentétes irányban, az erőtér feltételeinek megfelelően. A világ képzeletbeli szintéziseként partikularizált eszmény összessége nemcsak az emberi törekvések erőkövetelményeit képes egy partikuláris összegezéssel átfogni, hanem ezeket konkrétan, érzéki eszmények formájában, a különös individualizálása révén ki is nyilvánítani.

A központilag átgondolt követelmények összesítése *és* individualizálása maga után vonja az illető eszme megállapodása és megtestesülése során az esztétikai mezőben megjelenő emberi akaratok és érzelmek megvalósulását és állandóságát, míg saját egzisztenciáját meg nem alapozza (sőt még utána is, a lét fenntartása érdekében).

Természetesen a mező eszmény pólusán is sajátos törvények uralkodnak, ezek létének feltételei. Ha a valóspólus esetében az *inherencia törvénye* a mérvadó, az eszménypólus esetében a *konkrét-szenzoriális érzékivé tétel törvényével* találkozunk. Ha az inherencia törvényének alkalmazása során a valóság „belép” az esztétikai mezőbe, ahol *megfelelő* jellegzetességei kiemelésével az esztétikai eszménnyel konfrontálódik (igenlő vagy ta-

gadó irányban, vagyis a lehetséges minősítések hosszú egyenes sávján), az eszmény, a konkrét-szenzoriális érzékivé tétel törvénye következtében, „megjelenik" ugyanabban a mezőben, a valóságban így nézne ki, ilyen lenne virtuális *habitus*ában. Az eszmény e látszólagos esztétikai megtestesülése az eszmény és a reális valóság közelségéből ered.

Hogy jobban megértsük az eszmény manifeszt létét, megpróbáljuk az esztétikai mezőbe megérzékített belépésének pillanatában ábrázolni.

Az eszmény az erőtér pólusain megjelent humán eszményi általánosítás partikularizált és esztétikailag virtuálisan kinyilvánított *summum*ja mindig egy nagyon fontos emberi perspektivikus cél, melynek elérése érdekében megéri és szükséges önfeláldozóan harcolnunk. Éppen ezért az eszményt mindig egy kihangsúlyozott érzelmi-akarati töltet kíséri, mint a nyilvánvaló eszmény megvalósításának szolgálatába állított emberi megnyilvánulás konkrét módozata.

Az eszmény egy perspektivikus cél. Célirányos funkción alapszik, tehát nem egy kialakulásban levő közvetlen célról, hanem egy perspektivikus célról van szó; ellenben célirányítottsága nem szakítja el a valóságtól: az eszmény egyik alapvető tulajdonsága, hogy megvalósulásában valósággá alakul.

Az eszménynek ez az alaptulajdonsága (célirányítottsága) szintén az eszmény és valóság kapcsolatából származik: az eszményt maga a valóság hozza létre. A világ objektiválásának (humanizálásának) folyamatában a környezet alkotóelemei semleges-közömbös állapotukból hasznos,

eszmény ⟶ valóság

12. ábra

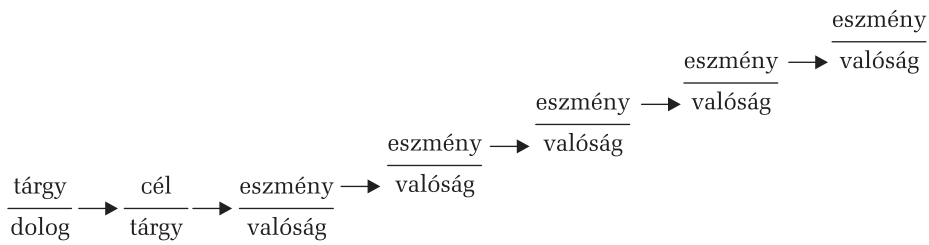
aktív tárgyakká válnak funkcionalitásuk és aztán funkcionális használatuk felfedezése során, ami a közvetlen célokra használt funkcionalitás eszményesítéséhez vezet, és ez időben közvetítetté, majd közvetetté, végül perspektivikussá, eszménnyé alakul át.

Minden eszmény egy perspektivikus cél, viszont ez a szillogizmus nem fordítható meg. Nem mindegyik perspektivikus cél eszmény. A szillogizmus megfordíthatalansága a perspektivikus cél és az ezt létrehozó valóság közti távalodásnak, sőt szakadásnak köszönhető. Ezért a perspektivikus cél eszménnyé válásának legfőbb feltétele a valósággá válás lehetősége. Csak az eszmény, a *megvalósítható* perspektivikus cél tudja magá-

ra ölteni esztétikai értelemben is az őt, egy történelmileg meghatározott szociális időben, később vagy hamarabb megillető *habitusát.*

Az eszmény és a valóság kettős viszonyulásában *ettől* → *addig,* mindig az ember újabb és újabb szükségletei létrehozásának törvénye működik: hiszen egy kielégített szükséglet egy újabbat hoz létre.

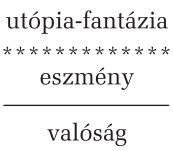
Íme az eszmény valósságá teljesedése dinamizmusának és a valóság–eszmény generálásának emelkedő láncreakciója:



13. ábra

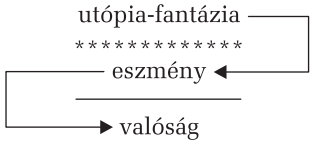
Az eszmény esztétikai funkciója, *in nascendi,* az esztétikum megkettőződött virtuális világában megjelenése konkrét fejlesztőképességében áll, ezáltal a valós beteljesedéséért harcoló ember nemcsak akarati affektív impulzusban részesül, hanem a milyen lesz, milyen lehetne előkontrolljában is.

Az eszmény ilyenfajta megelőző előgondolása szüli azokat a valóság és a perspektivikus cél közötti közvetítéseket, melyek eltávolítják, sőt megszakítják a generáló valóságban megjelent célokat, megkérdőjelezve egy új valósággá formálódásuk lehetőségét. E közvetítések keretén belül megjelenik az eszmény és más eszményi formátumok kvázi-generatív viszonyának egy új területe. A megvalósítható és az esztétikailag megalakuló eszmény új eszméket generáló valóságként viselkedik. Így születik meg az utópiák világa, mely az esztétikai különös „periferikusabb" szintjén (a tudományos-egyetemes absztrakciók irányában) a fantasztikus merész megjelenéseként kondicionálódik:



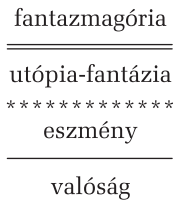
14. ábra

A fantasztikus eszményi termékei vajon valós módon is létrejöhetnek? Igen, csak fokozatosan és hosszabb, közvetítettebb távon: az utópia, a fantasztikus előbb mint eszmény konkretizálódik, és csak azután mint valóság (az eszmény–valóság feed-back-jelenség ismétlődésével van dolgunk).



15. ábra

Leáll az emberi képzelőerő és implicite a perspektivikus pálya meghosszabbítása távolabbi céloknál? Léteznek-e az eszményi kozmosz távolabbi emberi alakulatain túl is? Itt a fantazmagóriák homályos univerzumáról, mi több a lehetetlenről van szó:



16. ábra

Ez az emberi célok leggyöngédebb területe (ha nevezhetjük így). A valóság békés területétől való eltávolodása, elszakadása szenvedélyes, nyugtalan jelleget kölcsönöz neki, néha terjedelmes és világi akarati affektivitásoktól kísérve. Hogy állunk a perspektívák megvalósításával? Negatívak-e ezek a perspektivák? Csakis konkrét módon, a világ és a társadalom, a makro- és mikrouniverzum, a megépített és építésben levő társadalmi rendek stb. tudományának fejlődési stádiumával egyetértésben tudunk válaszolni a kérdésre.

Persze hogy a perpetuum mobile – az ember évszázados vágya – ma is mint fantazmagória jelen van, és a példák folytatódnak. Vajon a középkori alkímia aranyláza nem változott-e a mai nukleáris fizika tudományos részévé, annak ellenére, hogy oly sokáig ostobaságnak minősítették? Azután Ikarosz tragikus repülése, mely megismétlődik Jules Verne hőseinek fantasztikus kalandjaiban, nem vált-e valóra a mai tudomá-

nyos-technikai kozmosz kutatásának programjai keretén belül?... Ezek a túlértékelt, a történelmileg elhatárolt valóságból kiszakadt közvetítések újra kapcsolatba léphetnek egyre kevésbé közvetítetten, míg győztesen kerülnek ki az igazi valóság szférájába. Egyik részük ellenben elveszlődik (ha következetesek akarunk lenni, akkor azt mondjuk, hogy *még nem* ellenőrizték le), ezek az „irreális" világához tartoznak, mely maga sem közömbös az eszmény generálásában (gondoljunk elmélkedésünk és álmaink mindennapi dialektikájára). A fantazmagóriák világa (egyelőre) az eszmény generatív-eszményi térségében így jelentkezik:

17. ábra

A mintából az esztétikai mező eszménypólusa érzékivé válásának dinamizmusára is következtethetünk: az eszményi formátumok mint lehetséges valóságok virtuális és fokozatos bemutatása, ahol maga a lényeg egy megvalósított valóság *habitus*át ölti magára, vagy éppenséggel a megvalósítást szorgalamzó eljövendő valóság stádiumáét.

Az érzékivé tétel pozitív, de negatív is lehet, akkor amikor a megvalósítható cél visszautasításával állunk szemben, amikor ezek érzékivé tétele egy képzeletbeli valóságban eleve arra hivatottak, hogy már kezdeti stádiumukban leleplezzék őket, és kinagyítsák az ember harcát ellenük. Mindenesetre, az eszmény az értéket esztétikailag előlegezett megvalósulásában *mutatja,* egy ilyen lehetséges érték-valóság minősítését is magába foglalva.

Az eszmény feltételes módja nem jelenti egyértelműen ennek kizárólagos jövőbe helyezését: a *lehetne* nem azt jelenti, hogy *lesz;* tehát a *lehetné*t művészileg a jelenbe is lehet programálni egy jobb, átfogóbb affektív és eszményi átélés érdekében; az eszményt a múltból is fel lehet idézni (ha most lenne!), azért, hogy a jelen nevében újra átéljük a múltat (ne feledjük avagy óvakodjunk tőle!), és végül, vagy mindenekelőtt az eszmény pozitív vagy negatív módon megelőlegezi a jövő perspektíváit.

Az érzékivé tétel emberi átélései, valamint az ember eszményért folytatott valós harca az igazi valóság emocionális-akarati szférájában és természetesen (különösen strukturált módon) a művészileg érzékivé tett esztétikai eszményben nyilvánul meg konkrét-plenáris formában.

3. A művészi-mesteri fogalmának esztétikai jelentésköre. Kettős viszonyrendek a valóságpólus kialakításában. (A viszonyok sarkosításai valós és eszményi pólusok irányába)

A „poláris fogalmak" – *valóság, eszmény* – esztétikai tulajdonságai az *inherencia* és az *érzékivé tétel* kereszteződésében igazolódnak. Az esztétikai érték ezek partikuláris egyidejű létezésében alakul ki, és egyaránt megtalálható az ember és a természet, valamint az ember és szociális-mindennapi szférájának kontextusában. Legtisztább feltételét ellenben a *művészet* biztosítja.

A továbbiakban a *művészi* szféra esztétikai értékének dichotómikus komponenseit fogjuk elemezni, a *művészi-mesteri* formájában megjelenő *kiteljesedő* szép ekvivalenciái követésével.

Bemutatjuk a művészi valóság kialakulásának legfontosabb kettős viszonyrendjeit, a valóság és az eszménypólus függvényében is egyaránt működő viszonyokat. Első látásra ezek az általánosítás különböző fokain jelennek meg, végső soron viszont homogén módon strukturálódnak a partikuláris szintjén. A művészi valóság kialakulásának kettős viszonyrendjei a következők: individualizáló–összesítő, objektív–szubkjektív, mimetikus–katarktikus, racionális–emocionális, inherens–érzékeny, alkotó–befogadó, ontikus–gnosztikus, direkt–indirekt, függő–független, potenciális–kinetikai, szinkretikus–szintetikus, állandó–változó, esztétikai–művészi, plasztikus–expresszív. Mindegyik viszonyt sarkosítva mutatjuk be, először az egyéni valóság, majd az egyetemes eszmény irányába, hogy végül a partikuláris szintjén foglaljuk össze.

A Valóspólus függvényében

1. Individualizáló

Művészileg a valóság közeggé, konkrét individualitássá (téma, alany, hős, cselekmény stb.) válva

Az Eszménypólus függvényében

1. Összesítő

Az eszmény – bármely absztraháláshoz hasonlóan – esztétikai síkon is összesítve fejezi ki a közvetítésre

képes az üzenetek közvetítésére; az individualizált valóság tehát az eszme teljes (átfogó) továbbításának előfeltétele.

váró *eszmét;* összesítő jellegét a valóságra gyakorolt átfogó érvényességének köszönheti: a művészi érzékivé tétel dinamikus vetületeit hordozó üzenet egyetemesen absztrahált és konkrét-érzéki individualitás képében jelentkezik.

Művészi partikuláris összevetésük a lényeg és a struktúra (tartalom–forma) intim kapcsolatát eredményezi az individuális *téma* és az egyetemes *eszme* dialektikájában; így történik a művészileg individualizált valóság értékének esztétikai-eszményi minősítése.

2. Objektív

A téma az alany, a hős, a cselekmény, a helyzet stb. a valós, természeti-szociális világ fejlődésének objektív törvényei szerint formálódik. Az eszme érzékivé tétele és továbbítása kizárólag az ember és természeti-szociális környezete iránti adekvát hűségében válhat valóra (eredetiség).

2. Szubjektív

Az eszmény üzenetéből kibontakozó eszmét legelőször is a művész affektív-akarati szubjektuma teszi próbára azért, hogy majd a befogadó lelkületében is önmagára találhasson. Vagyis az eszmény pólusán található eszme művészivé válásában affektív-akarati kísérettel telítődik; innen ered képzeletbeli jelentéseinek gazdagsága (elfogadott eredetiség).

Kapcsolatukból a hallgatóra gyakorolt művészi befolyás vektoriális dinamizmusa alakul ki.

3. Mimetikus

A művészi struktúra a valóspólusból indul ki, olyan értelemben, hogy az első lépés a bemutatás, melyet az esztétikai ellenőrzés követ; a paradigmatikus eszményi ekvivalenciáihoz fűződő bemutatás egyben az esztétikai értékelés első lépését is jelenti; felhívjuk a figyelmet arra, hogy az esztétikai reakci-

3. Katarktikus

A továbbított eszme nemcsak eszményként, hanem érzelemként, affektivitásként is befogadásra kell találjon; emocionális befogadásának köszönhetően (az alkotó művész, az előadó és a hallgató részéről) válik képessé az esztétikai szférában képzeletben kondicio-

óban általában kiszélesített, művészien bemutatott valóság mindig humanizált valóság.

nált valóság ellenőrzésére és eszményi értékelésére.

A mimetikusan kifejtett valóság „valamit" tartalmaz az ember valóságra gyakorolt beavatkozásából is (saját cselekedetei, ötletei, érzelmei), az eszmény pedig az élvezet, az ember és a valóság kapcsolatából levált érzelmek megtisztító töltetével is telített.

4. Racionális

A valóság lényegének kiemelése és az esztétikai általánosítás szférájába emelése is a valóságpólus racionálitásának egy mozzanata. A valóság értékei esztétikai szempontból is a kritika ésszerűségének vannak alávetve, képesek vagy nem képesek az eszményi ekvivalencia forrását, majd medrét képezni.

4. Emocionális

Az érzékivé tett eszmény létfeltétele ez. Az érzelem (állandóságának köszönhetően) az illető eszme kiemelkedő hordozójává lesz azáltal, hogy az eszme megőrzi kapcsolatait azokkal az érzelmekkel, emóciókkal, melyek által absztrahálódott.

Az érzelem a valóság és az eszmény közötti partikuláris, mely mind a valósággal, mind az eszménnyel összefonódik, és közvetítő gyűrűként dinamizálja mindkét esztétikai erőtér pólusát.

5. Inherens

A művészileg feldolgozott valóság bemutatás útján kerül kifejezésre mély és sajátos jellemvonásainak kitüntetett kiemelésével; a művészetbe ékelt valóság inherenciája által érvényesül: saját maga részére megfelelő, hogy majd utólag az eszmének is megfelelő lehessen; az inherens valóság prototípusa a művészettel verseng, ő maga ötletek sugalmazója; az inherencia tehát az üzenetben visszaverődő valóság előkészítésének érzékeny formája.

5. Érzékeny

A művészien bemutatott eszme a következőképpen jelentkezik: érzéki megnyilvánulása miatt érezzük, átéljük, azonosulunk vele, elfogadjuk vagy elvetjük. Az eszmény tehát az ésszerű (eszme), az emocionális (érzelmek), beleértve az érzéki (ábrázolás–érzékelés–érzés) területeinek becserkészésével jön létre; külső megnyilvánulásában átlép az elvont immanenciáján a konkrét érzéki irányába.

A valóság, valamint az eszmény inherenciája és érzékivé tétele művészileg fokozható és sarkosítható, oly módon, hogy a valóságpólus eszmévé válásában, valamint az eszme a téma befogadásában, a partikuláris szférájában összeveti dinamizált lényegét, ekképpen a létező valósághoz képest a művészileg megkettőződött létezés sajátos létformáját hozza létre.

6. Alkotó

A műalkotás a természeti-szociális valóság inherenciájának, valamint az erőtér eszménypólusa érzékeny mozzanatainak esztétikai általánosítása folyamán megkettőződött valósággá válik; a műalkotás az embernek köszönhető alkotás aktusa, egy *újnak,* addig nem létezőnek az alkotása, amely létezhetett volna, sőt bármikor felbukkanhatna a humán kondíció múlt–jelen–jövő pályáján.

6. *Befogadó*

A művészileg megkettőződött világ elsajátítása, befogadása is jelentheti az ember megtorpanását a *valami új* előtt, egy olyan világ előtt (művészi siker esetében), melyet nem lehet figyelmen kívül hagyni, és melynek befogadása elkerülhetetlenül elvezeti az embert a tulajdonképpeni világ elsajátításához és befogadásához.

Az alkotás és befogadás kölcsönös feltételezettsége érzelmileg (az érzékivé tett eszmény befogadása) és a megvalósítás szintjén (az inherens valóság alkotása) alakítja az embert a művészi-partikuláris szférájában, annak érdekében, hogy valami sajátosat hozzon létre, mely általa és rajta keresztül individualizálódik, hogy az egész szintjén az egyetemes érvényesség felé vezessen.

7. *Ontikus*

A műalkotásnak kettős értelemben van saját léte (viszonylagos), önállósága: a. a világ arculatának modellált kifejezése a művészet szférájában ennek célirányos kialakulásához vezet; b. az alkotó-művész által létrehozott és állandósított alkotás aktusa.

7. *Gnosztikus*

A műalkotás az emberi ismeret élő vallomása, a művészet története – az emberi tudat fejlődésének története; nemcsak egy sajátos létforma, hanem dialektikusan szólva egy sajátos megismerésforma is: kognitív értéke egzisztenciális genezisében található, és fordítva, genezisét és egzisztenciáját a humán vallomásvágynak köszönheti, vallomás arról, ami volt, ami van és ami lesz, valamint arról ami lehetne.

A művészi szférában partikularizált humán világ ontikus és gnosztikus vonásai különleges humán alkotásokat eredményeznek, ezek a megismerés (gnosztikus) funkcióiban léteznek (ontikus), és fordítva, megismerhetők a genezisnek, a felépítésüknek, az újraépítésüknek (interpretálás) és az újrasajátításuknak (átélt befogadás) köszönhetően. Éppen ezért a művészi eszme sajátos létéhez hasonlóan a művészi nyelvezet is csak a műalkotásokon belül létezik.

8. Direkt

A műalkotások szerkezete közvetlen, direkt, amint inherens összetevőinek dinamizálása során nyert viszonyaiból kitűnik: szintagmatikus füzére explicit, ezáltal lehetővé teszi a tovább gondolást az indirekt paradigmák irányába. A valóság újraalkotásának közvetlen jellege nem ennek szolgai átmásolását jelenti, a téma, a helyzet stb. direkt kapcsolatát a világgal, melyből kiszakították őket, nem a vele való azonosságra utal.

8. Indirekt

Az eszme egyetemes általánosításának fokozata természetes módon választja el az eszmét az őt alkotó származás mozzanaitól. Az érzelmek visszatérése a konkrét-érzéki világába, általuk az érzékelések szférájába, és onnan az érzékelt dolgokig, tárgyakig stb., az egyetemes indirekt szerkezetének lebontásával jön létre, közvetett mozzanatok láncolatában, míg végül a direkt érzéki konkrét szintjére jut.

A közvetített, valamint a közvetítés a direkt és az indirekt közötti közbeeső, partikuláris láncszem, ahol a valóság és az eszmény, a direkt individuális és a direkt egyetemes között diszkréten egybekapcsolódik, de művészileg közvetítetten megőrzi lényege alapvető oldalait. A közvetítésnek tartalmaznia kell a művészet–közönség kontaktusát is.

9. Függő

Ez a kettősség jellemzi legkiegyensúlyozottabban a tengely mindkét pólusát. A valóság függőssége jellegzetes konkrét vonásainak megőrzésében rejlik. Még a fantasztikus világában sem mondhat le ezekről (a sárkánynak is hét kígyófeje van). Függetlenségében, a történelmileg és stilisztikailag meghatározott ille-

9. Független

Az eszmény függetlensége értelme feltételezettségének lehetőségében áll, a művészi általánosításon kívül is (mint például a környezetszennyezés elleni kijelentő frázis). A szociális eszmények affektív légkörének jellemzésében fontos ez a függetlenség, hiszen ezek határozzák meg az egész művészi tevékenysé-

tő művészeti ág általánosításával és homogenizálásával eltávolodik az eredeti valós modelltől (lásd például a klasszikus szobrászat és a klaszszikus zene, illetve a klasszikus zene és a modern zene vagy a figuratív és a nonfiguratív festészet stb. különbségeit).

get. Mégis létezik egy negatív elem, mikor az eszmény az esztétikum létrehozó szférájába jut, lemond elvont egyetemes függetlenségéről és a művész választásának, ítéleteinek és felfogásainak függőségébe kerül. Érzékivé tett formáját éppen a művész, e célra választott valóságában kapja, hogy „viselje", kifejezze, egyszóval esztétikailag minősítse és így kínálja a közönségnek.

A művészi különös ingadozása a függőség és a függetlenség között, egyazon témának a sokoldalú feldolgozását (például a szerelem mint a szép, tragikus, komikus, groteszk, abszurdum stb. szubjektuma), a művészi eszme jelentésének polivalenciáját (irodalmi irány, metaforikus irány, szimbolikus irány, allegorikus irány, parabolikus irány stb) eredményezi egy tudományos kutatás „egyoldalúságához" viszonyítva, valamint egy tudományos fogalom egyértelműségéhez képest. A hasonlóságok és különbségek pluszai és mínuszai igazolják a mátrixunkba foglalt hét mező (és almező) sajátos lényegeit.

10. Potenciális

A valóspólusnak a rendszerben, még az esztétikai erőtérben is indító szerepe van: ő a teljes esztétikai kibontakozás potenciálja; ő az alkotás előfeltétele, jobban mondva ürügye, az az energiával telített kezdőpont, mely művészileg feldolgozható. A valóság tehát a tengely dinamizmusát potenciálisan feltételezi, ami viszont nem jelenti a művészi kibontakozás kinetikus alkotásának lemondását: gondoljunk csak a cselekmény fejlődésére, a hősök sorsának alakulására, a dallam születésére stb. A valóság potenciálja az esztétikai genezis sikerének biztosítéka.

10. Kinetikai

Az eszmény pólusa, általában határozott és állandó jellege ellenére a tengely mobilis oldalát jelenti. Ez a paradoxon a valóság potenciális talapzatáról megfigyelt eszmény generáló és indító jellemvonásával tisztázható. Az eszmény általában a megvalósított valóság *tovább gondolása,* nemcsak az igazolás, hanem a tagadás irányába is. Az eszmény minősítő jellegének köszönhetően mozgásba hozza az esztétikai értékek tengelyét.

A partikuláris szférájában potenciálisan szabályozott valóságot nemcsak azért kell vizsgálni és mozgatni, mivel benne és általa hordozza és fejleszti az érzékivé tett eszmét (önmagában ez banális tautológia lenne), hanem főként azért mert a kísért eszme kötelezi, hogy kilépjen potenciális helyzetéből, és mint a művészileg megalkotott valóság legfőbb mértéke álljon elő.

11. Szinkretikus

A művészi modellálás egy konkrét-érzéki és eszmeileg multidimenzionálisan telített átfogó univerzumot képez. Ennek ellenére sem a valóság, sem az eszménypólus nem szinkretikus; a szinkretizmus a mindennapokban megélt valóság lenyomata, melynek varázsa az utánozhatatlan közvetlenségben rejlik. A műalkotás univerzuma azért mégiscsak szeretné utánozni az élet szinkretizmusát; vágyának mércéje (tematikailag és eszmeileg) a régmúlt idők szinkretizmusa, és sikerélménye annál nagyobb, minél sikeresebben váltja ki homogén környezetben az illető általánosító fokozatot, ennek a szinkretizmusnak az illúzióját és varázsát.

11. Szintetikus

Mind a valóság, mind az eszmény szintetizálás eredménye, az alkotóelemek összesítő megragadása és fenntartása. A szintetizálás sokféle lehet, és a két pólus konfrontációjából adodóan mindig telített: a valóságból ne hiányozzon egy részlet sem az inherens lényeg kiemelésekor, valamint az eszmény egyetlen univerzális értékelésének mozzanata se vesztődjön el az üzenet konkrét-szenzoriális érzékivé tételének folyamatában.

A művészi partikuláris az élet szinkretikus követelményeinek a megvalósítására törekszik, nem a lehetetlen próbálkozásával – másodszor is megalkotni a világot –, hanem a világ megkettőződése által, az esztétikai tengely megfelelő pólusaiba szintetizált valóság és eszmény elemeivel és ezek partikuláris szintetizáló összevetésével.

12. Állandó

A műalkotás mint az emberi öntudat fejlődésének a tanúsága pontszerűségében a történelem állandó entitása marad. Ebben az értelem-

12. Változó

Annak ellenére, hogy egy és ugyanazon műalkotás értéke nem változtatja meg eredeti lényegét, továbbra is hűségesen közvetít az emberi

ben a tengely valóspólusa, mint az esztétikai tevékenység állandó értékeinek összege, állandósítja a teljes művészi mezőt. Az alkotásba állandósított művészi valóságok nem veszítik el érvényességüket és nem relativizálódnak: a történelmi fejlődés szintagmatikus tengelyén ezek folyamatosan egymás mellé helyezkednek; a következő momentum nem zárja ki és nem rejti el az előzőt: a műalkotás az emberi értékek állandó tanúsága volt és az is marad.

gondolkodás fejlődésének arról a szintjéről, melyen megjelent és amelyhez tarztozik, felelevenítve akár ennek múltját vagy jövőjét, a továbbiakban mégis módosulhat. Az esztétikai-művészi értékek változatossága a további értékelésekben rejlik (a folyamatos és változó értékelés potenciálja), míg a tudomány értékei egyes esetekben relativizálódnak és veszíthetnek eredeti lényegükből is, így az illető tudományág egyszerű történelmi kuriózumai maradnak.

A művészi szféra állandó és változó dialektikája az érték–értékelés viszonyában e dialektika egy árnyalatát generálja, állandó műalkotásokat hozva létre, melyek lényege és jelentése anélkül, hogy értékét változtatná, történelmileg változó. Ez az árnyalt dialektika magyarázza a múltbeli művészi értékek mai igazolását a nemzeti és egyetemes jelenkori kultúra örökségében.

13. Plasztikus

A plasztikus–expresszív kettős direkt módon, létrehozó értelemben jelöli a művészi szférát. A művészet szférájában a plasztikus hangsúlyozottabban modellálja a térbeli-vizuális területét, gazdagabb információkkal szolgál az erőtér esztétikai mozzanatának *helyzetét* illetően. A művészi valóság és a természeti-szociális modell közötti *hasonlóság* kiemelésével (lásd plasztikus–figuratív), valamint a mező közepéhez viszonyított helyzet, távolság és pozíció segítségével (lásd plasztikus–nonfiguratív) az említett esztétikai mozzanat jobban előtérbe hozható.

13. Expresszív

Általánosan, esztétikai síkon az expresszív a mező pontszerű érték dinamizmusának az értékelését jelenti. A művészi expresszivitás mindenekelőtt az auditív–temporális területén érvényesül. Az audiotemporális minősítéseket bensőségesebben és külsőségesebben is meg lehet oldani. Sajátossága viszont a bensőséges expresszivitás, mely csak a mező mozgását jelöli, és a valóság minél elvontabb érzéki mozzanatainak a felhasználásához folyamodik (például a zenei hangok). Legnyitottabb formája a külsőséges expresszivitás (színek, vonalak, sza-

Ez utóbbi plaszticizálási mód vezet az expresszív felé.

vak stb. felhasználásával), mely a vizuális-térbeli, jobban mondva a nonfiguratív plasztikus felé irányít.

A figuratív–nonfiguratív, valamint belső–külső alternatívái a plasztikus és az expresszív közötti dialektikus viszony feltételét biztosítják, olyan viszony, mely művészileg partikularizálja a tér–idő, vizuális–auditív dialektikáját, nemcsak maga a műalkotás egyidejű létezésében (a festészet temporalitása, a zene plaszticizálása stb), hanem a műfajok történelmi átmenetei irányában is egyik paraméterből a másikba, teljesen vagy részlegesen. Például: a festészet „zeneisége", a zene „plaszticizálása" a modern áramlatok keretén belül.

14. Esztétikai

Ha a szinkretikus–szintetikus kettőség a valós világ esztétikai megkettőződésére alapozott, ahol a valóság pólusa játszotta a generálás szerepét, az esztétika–művészet viszonyban ez a megkettőződés az eszménypólus nevében indul, és követelményei a művészi megvalósítást szorgalmazzák. Az alapvető és közvetett axiológiai mozzanatok sajátos formába való konkretizálásáról van szó, melyek az esztétikai erőtérben önmagukban vannak jelen. Ezt a konkretizálási aktust az eszménypólus köré csoportosított és a folyamatba levő művészi valóság felé irányított értékelés követelménye vezérel.

14. Művészi

Az esztétikai erőtér különböző pontjainak-modelljeinek sajátos-kristályos létformája; a mező mozgását „megörökítő" pontok-modellek a vektor bizonyos pontjaiban művészien jönnek létre, melyek a mező eredetéhez vezetnek vagy onnan indulnak, a szép egyensúlyát jelölve (vagy ennek hiányában, a rút). Az eszménypólus értékelő kontrolljának égisze alatt történő megörökítés önálló pontszerűségként jelentkezik, és viszonylag önálló a mező központi „központjához" viszonyítva.

A művészileg – bármely mozzanatban – állandósult esztétikum „megszabadul a szép direkt kontrolljától", mely csak végső esetben határozza meg őt; közvetlen esztétikai kontrollja önmagában van: ő maga vagy nem?, és mindig a valóságpólus vezérlő követelményeinek és a megkettőződött világ művészi megvalósulásainak összevetésében nyilvánul meg. Ennek a direkt kontrollnak a neve: *művészi-mesteri.*

4. Az érzelmek esztétikája

4.1. Az a bizonyos közvetítő funkció

Nyugtalanító érzés az érzelmek esztétikájáról értekezni. Több szempomtból is nyugtalanító. Mert a róluk kialakult értekezés kényszere indulatokkal terhes. Márpedig elvontan (nem akarom azt mondani, tudományosan) írni az érzelmekről sem helyes, ha a kényszer a kutatás igényét a szenvedély követelésével cseréli fel. Ám az elemzés buktatóinak objektív és szubjektív jelenléte alaposan megnehezíti – ha nem is rideg, de mégis – az elvártan szenvtelen kutatás kimértségét.

Kezdjük éppen ezért a buktatók okozta zsörtölődések kiirtásával (kibeszélésével), hátha jó freudista alapon így megszabadulunk, ha nem is a buktatóktól, de legalább az általa kiváltott káros szenvedélyektől. Persze ezúttal csak a „koronaérzelmekkel" vívódunk, az érzelmek művészi jelentésének szenvedélyes tagadásával, megkérdőjelezésével.

Ilyenkor legjobb, ha mi is kérdezünk. Miért kell az esztétikának – legtöbbször – a szaktudományok éppen legmostohább területeit cserkésznie? Miért ő a legárvább az interdiszciplináris elemzésekben a szocio-humán tudományok közül? Mert itt is, az érzelem kutatásában, a lélektan nem éppen (hogy fimoman mondjam) „legdiszkrétebb" területére kell hivatkoznia, arra a területre, melynek meghódításában a pszihológia is más tudományok remélt kölcsönei felé kacsint (biológia, biokémia, fiziológia, etológia, genetika stb.).

És ha már önmagára maradva mégis nekilát az érzelmek tanához, miért kell újra meg újra megvívnia harcát az érzelemért a szakosodó társadalomtudományok bűvkörében saját kutatásai kellős közepén? Miért kell bizonyítani olyan axiómák igazságait, amelyek nem bizonyíthatók, de nem is szorulnának bizonyításra? Nem szorulnának, ha a szocio-humán szakosodás sorában a tárgyi specifikumok osztódásainak látszata nem vetné fel azt az álpolémiát, miszerint például a különböző közlések, jelzések, jelek és jelrendszerek világában a műalkotás elemezhetősége csak akkor valósítható meg, ha a művészet eleve eleget tesz a közlések, jelzések tudományába foglalt törvényszerűségek elvárásainak. Mintha ezek az elvárások írnák elő a művészi valóság *status quó*ját, és nem fordítva, a művészet léte követelné meg önmagából fakadóan a felismert szakszükségszerűség legitim feltárását.

Ebben a bűvös körben aztán az esztétika olyan rövidzárlatlánc béklyóiban vergődik, amely végső soron saját tárgya tartalmát e tartalom alapvető

minőségétől fosztja meg, és ezzel fel is számolja azt. Esetünkben az álpolémia háttere így fest: a műalkotás implicite, belső tartalma nem haladhatja meg saját maga határait. A művészi kép, művészi jel, művészi nyelv – úgymond – a műalkotásban megformáltan ott van, és vanságában akkor ő és nem más, ha semmi külsőleges referens, tárgy, eszme sallangjával nem tarkítjuk. És persze, ha nem tarkítjuk elsősorban az érzelem kétes jelenlétével!

Nos, a bűvös kör bezárult. Bezáródása azonban nem új, csak felújított jelenség. Mert az esztétika története – a szépség meghatározása körül folytatott harc története – hídfőállását mindig is az érzelem intenzív és extenzív esztétikai minőségei között építette ki.

De legyünk önbírálók is! Vajon a lélektan számára nyújtott-e segítő kezet az esztétika akkor, amikor számos pszichologizáló témájú műalkotást (és nemcsak irodalmit, de képzőművészetit is, zeneit is) parlagon heverni hagyott, anélkül hogy az érzelmek iskolapéldáit átnyújtotta volna? Hiszen mindmegannyi shakespeare-i hős, beethoveni téma, delacroix-i színvilág örökös interdiszciplináris elemzés tárgyát kellett volna hogy képezze esztéták és lélektanászok között. A javaslattevő pedig mindig is az esztétika kellett volna hogy legyen. (A kevés kivétel pedig csak erősíti ezt a szomorú szabályt.)

Meg aztán különösen a művek befogadását értelmező esztétika gyakori túlzásai vagy csendes behódolásai – és nemcsak zenei téren – a vágyott beleérzések felé nem érthetően távolították-e el a szigorú szaktudósokat a túlszubjektivált ítéletek naivságától, sőt olykor tudománytalanságától?

Bizony, van mit „kiírni", ha szenvtelenül akarunk értekezni a szenvedélyekről, érzelmekről.

A továbbiakban olyan érzelemesztétika bemutatására vállalkozunk, amely a szép világa értékeinek „Mengyelejev-táblázatát" igyekszik pontosabbá formálni azáltal, hogy emez értékek között az esztétikai érzelem helyét, fajsúlyát és egész viszonyrendszerét újrakérdezve, jól bevált Aufklärung-módra megvilágítsa, különös tekintettel a mai esztétikai szférára. Persze a megvilágítás már maga is túlzás; örülnénk, ha a beígérteket bár fölvillanthatnánk.

Ezúttal a jelenkori kutatások eszköztárában szeretnénk eligazodni, eligazítani.

Először is a nyelvtudomány és a retorika olyan mai összefüggéseit kell megemlítenünk, amelyek – ha sikerül érzékletessé tenni őket – elősegíthetik a jelenkori esztétikai kutatásokat is.

Így is fogalmazhatunk: a nyelvtudomány tárgya a nyelv, a közlés eszköze; a retorika tárgya pedig a közlések plasztikus, expresszív létezési

formái. Mármost: a műalkotás éppen olyan esztétikai közlés (üzenet), amely nyelvi mibenlétét magára az adott műalkotásra korlátozza, és teszi éppen az adott retorikai formák, valamint az egyetemesebben létező és elfogadott forma- és szimbólumrendszer kapcsolatainak folytonosságában és megszakítottságában. Pontosabban: műalkotáson kívüli művészi nyelv önmagában éppúgy nem létezik, mint műalkotásba örökre bezárult szimbólum sem. A műalkotásláncok végességében konvencionálódó „nyelvi azonosság" életképessége az adott műalkotásba rejtett szimbólum „retorikai különbsége" révén erősödik fel. Röviden: a műalkotás nyelv és alkotás egyszerre; a művészi nyelv mint alkotás a műalkotások történelmi sorában csak megszakítottságban él; folytonosságában pusztán elvont lehetőség. Valósággá csak a folytonosság pontszerű kijátszásában, az azonostól való szándékolt különbségteremtés megmódolásában válik.

Ezek szerint a *langue* és a *parole* saussure-i kettőssége (Saussure 1967. 103.) a művészi beszédre csak akkor illeszthető rá termékenyen, ha tekintetbe vesszük azt a műalkotás-esztétikai tényt, miszerint itt a beszélők és a befogadók viszonya az alkotó egyes számára és a közönség többes számára partikularizálódik olyanformán, hogy amíg a *langue* mindenki birtoka, a *parole*-t minden műalkotás mindenkor egyedül teremti újra, ám mindenkinek. Így a művészi *parole* egyszeriségében van, hatása önmagán kívül a *langue*-ra csak elvontan érvényes, beszélni senki sem fogja, de mindenki a *langue* általános értelmében fogadja be. Egyszerűbben: a közönségtől nem várja el a műalkotás a *parole* visszacsatolását, újabb beszéd, az alkotásban felhasznált *langue* gazdagítása felé, csupán a már megalkotott gazdagítására késztet. Mi több, elsőrendű nyelvi tartalma éppen a befogadás lehetőségének kibővítésében van: ezt is el lehet mondani, ez is van, de még ez is lehetséges! Ebben az értelemben mondja a zenéről Adorno: „minden zenéhez, legyen bár stílusát tekinteve a legindividualistább jellegű, elengedhetetlenül hozzátartorik bizonyos kollektív tartalom" (Zoltai 1969. 296.).

Ám az ennek is, annak is, amannak is az ellentmondása rögzített, képekben történő ellentmondás. Ebben a vetületében jelenik meg a nyelvi jel és retorikai kép esztétikai összefüggése: a jelentett és jelentő saussure-i viszonya itt a tartalom és a kifejezés síkján képekben felerősítve rögzítődik, mégpedig a már említett *parole* szerkezetében azáltal, hogy a közlés esztétikumát az elvárt és elváratlan előkészítésében–feszültségében–oldásában örökíti meg. Mégpedig úgy, hogy a két sík viszonyát, a relátumot az elvárt közlési fok – az úgynevezett zéró fok – fölé, az elté-

résbe emeli, és onnan visszakényszerítését a megszokott felé már együtt végzi el a befogadójával az elvárt váratlanságának feszültségében.

Az *elvárt váratlanságnak paradoxona* azonban a pontszerűvé egyénített közlés létezését olyan alkotássá emeli, amely kilép a mindennapi információ, de a tudományos üzenetek szférájából is, és esztétikaivá válik. Esztétikai minőségét pedig éppen az érzelmi közeg legitim, szükségszerű jelenléte követeli meg. Mert az eltérés (sikeres vagy sikertelen, részleges vagy teljes) helyreállítása elvárja egyfelől az érzelemre jellemző obligát érzéki közvetlenséget, másfelől a beavatás és beavatkozás teljes emotív-akarati komplexumát.

A művészi nyelv mechanizmusának érzelemgazdagsága a tudományos igazság és a mindennapi lét evidenciáinak szenvtelenségével szemben fényt derít a művészi eszme implicit és kötelező érzelemmel telítettségére is. Persze senki sem állítja, hogy a tudományos ismeret megszerzése vagy a mindennapi lét nyilvánvaló dolgainak befogadása mindig is érzelemmentes. A különbség itt magának az adott tény tartalmának a különbsége: a művészi eszme megalkotása során, megalkotásában és befogadásában végig érzelemmel terhes és kötelezően az. Hogy egy vers, illetve partitúra önmagában se nem nevet, se nem sír, olyan „dühödt" ellenérv, amelyre majd később reagálunk, amikor az érzelmek direkt és indirekt stádiumát elemezzük. Mert az is tény, hogy a fogalmi közlés – mindennapi, de főleg tudományos – igénye jogosan a metaforák leépítésére alapoz: fogalommá, a fogalom absztrakt szimbólumaivá vonja el őket, míg a művészi közlés alapállása az értelem metaforikus beállítottsága. De mint erről már írtunk, az élet mindennapisága és a tudományos tevékenység is él, sőt élnie kell metaforákkal; ez pedig nem kis izgalomba hozza a napi vagy a tudományos közvéleményt. Ám a metaforikus „beütés" érzelmi velejárója éppen ezáltal hozza ezeket a közlésmódokat és közléseket (új törvény, új elnevezés csábos ismeretlensége vagy még eléggé nem ismertsége, de megismerhetősége) esztétikumközelbe. A mikrokozmosz legújabb vizsgálatai például az elemi részecskék újabb és újabb feltárásai során elkerülhetetlenül és találóan metaforizálnak. A kvarkokat „íz" és „szín" szerint csoportosítják, töltéseiket pedig elektromosság, ritkaság, báj szerint. Hatféle fajtájuknak pedig egyelőre a neve *föl, le, ritka,* bájos, *fenék, felső.* Ezek a „némiképp" tréfás jelölések még ábraszerűen is megjelennek a *Sciences et avenir*ben.[16] De túl a tréfán, mindez írott vagy vizuális metafora, amelynek révén a magfizika eljutott a megtalálás fázisába a nevén nevezéshez; innen

16 Újraközli *Élet és Tudomány* 1985/41. 1288–1289.

persze még hosszú az út, amíg e tréfák tudományos jelölésekké lesznek. De mint példák kitűnően igazolják az esztétikum szerves belejátszását a tudományok „szenvtelen" szférájába.

Ám a művészi eszme jelentését meghatározó érzelmi feszültséget „analitikus" módon is kétségbe vonják. Még ma is. Caesar Brandi (1985. 372–455.). például Hanslick apodiktikus esztétikai téziseire (1910. 20–57.) hivatkozva bizonyítja a zene aszemantikus mibenlétét. És amikor a zene érzelmi tartalmának a tagadásán szorgoskodik, egyebek között azzal érvel, hogy még ha volna is ilyen jelentése a zenének, az akkor sem volna adekvát és meghatározó jelentés, hiszen a többi ágazati művészet is éppúgy érzelmet kelthetne, akár a zene. Az érzelem ébresztése pedig még nem jelenti az érzelem implicit művészeti jelenlétét is. Ez utóbbit Brandi eleve művészeten kívüli tényezőnek tekinti. Ha pedig mégis megengednénk a zenei tartalom érzelmi jelentését, akkor – szerinte – kétoldalú tévedéshez jutnánk. Mert a zenei jelentés érzelmi tartalma csak akkor lenne specifikus tartalom, ha kizárólagosan számára vindikáljuk ezt a szemantikai jogot. Ám ezáltal vagy csak a zenét tekintjük egyedül „tartalmas" művészetnek, és a többi művészetet pedig megfosztjuk alapjelentésétől, vagy (egységesen elfogadva a művészetekben rejlő eszme értelmi telítettségét) feloldjuk a közöttük levő tárgyi specifikumokat, és ezáltal persze az ágazati művészetek létjogosultságát is kétségbe vonjuk.

Nos, az ilyen és ehhez hasonló analízisek mögött éppen az érzelmek első és legfontosabb esztétikai törvénye rejtőzik, jelesül *közvetítő szerepük az esztétikai erőtér valóság és eszmény pólusai között.* És éppen a valóság–érzelem–eszmény modellből fejthetjük ki a számon kért tárgyi specifikumokat. Mert a művészetek nagy dichotómiája, amelyben Lessing felfedezte a tér-idő esztétikai dialektikáját (Zoltai 1964. 180.), végső soron az érzelmi közvetítettség révén rendezi el az ágazati művészetek tárgyi viszonyát. Visszatérve a jelentett és a jelentő, a tartalom és a kifejezés közlésbeli disztinkcióira, amelyek valahol a fenti dichotómia mögött húzódnak meg a művészetek világában, figyelmeztetnünk kell ezeknek a disztinkcióknak a viszonylagos esztétikai elégtelenségére is. Mert a nyelvi jel linearitását (kizárólagos időbeliségét a *parole*-ban) a műalkotás nyelvisége éppen azáltal haladja meg, hogy mint nyelv egyben alkotás és mindig egyedi alkotás. Egyedisége pedig a tér–idő dialektikájában a saussure-i linearitás mellé felveszi a referenshez, tárgyhoz való kötelező kapcsolatot úgy, ahogy azt Richard–Odgen szimbólum–referencia–referált háromszöge jelöli (Odgen–Richards 1973/2–3. 325–328.). A referens felvételével a jelnek a tárgyhoz való viszonya a két összetevőt sajátos lényegcserére

kényszeríti és egy bizonyos tagadás tagadása révén a jel tárgyjel és a tárgy jeltárgy lesz, viszonyuk pedig, a jelentés, viszonyfogalom. A referált magába zárásával minden műalkotás mindig is specifikálni fogja, többek között aszerint, hogy saját szerkezetének megfelelően ő maga inkább térbeli vagy inkább időbeli elrendezettségű-e.

A fenti modell első rálátásra tehát úgy sarkosodik, hogy a térbeli képzőművészetek a valóság, az időbeli tánc, költészet, irodalom pedig az eszménypólus alá rendeződnek, míg a legelvontabb tér- és időbeli zene középen, éppen az érzelem mediánjában talál rá tárgyi sajátosságaira. Valóban, ez a sarkosodás látszik legmegfelelőbbnek. Ám az esztétikai valóságban a helyzet kicsit bonyolultabb. Mert mind a valóságot, mind az eszményt térbelileg és időbelileg is be lehet és be is kell mutatni. Hozzá kell tennünk tehát az előbbi észrevételhez azt, hogy a képzőművészet is tárgyalja az eszményit, miként a költészet is a valóságoldalt. És azt is, hogy mindkettő – bár elvontabban – magában a zenében szintén megtalálható. Így a tárgyi specifikumok elrendeződése többsíkúvá válik a valóság–eszmény és a tér–idő vízszintesein és függőlegesein, amelyek végső soron a művészetek homogén közegeihez vezetnek el, tartalmilag az inkább tárgyitól az inkább fogalmiig, és formailag a térbeli látható koordinátáktól az időbeli hallhatókig – azzal a *terminus technikus*béli „megszorítással", hogy a tárgyi–fogalmi kategóriapár művészetszerkezetű meghatározottsága analóg a valóság–eszmény kategóriapár esztétikai modellmeghatározottságával.

Végső soron tehát a tárgyi specifikumok keresésében az esztétikai szférának a művészetek szférájára történő tagozódásával állunk szemben, ami (a) tartalmi síkon a valóság–érzelem–eszmény, (b) formai síkon a tárgy–érzelem–fogalom dimenzióiban alakul ki. Beállítható mindkét vonalon az érzelmi tényező, az a dialektikus középső és közvetítő (medián) láncszem, amely a valóság és eszménypólusok Hermészeként e pólusok üzeneteit oly módon továbbítja az ágazati művészetek felé, hogy szigorúan tiszteletben tartja kódrendszereiket; ezáltal pedig megőrzi a művészetek specifikumát a Művészeten belül – a képzőművészetek tárgyiasságától a dinamikus művészetek fogalmiságáig, a zene érzelemközpontúságában is. Talán Brandi is kevesebbet kockáztat, ha zenei aszemantizmusa helyett a zene jelentését, az érzelmet nem téveszti össze a művészetekre általában jellemző zenei jelentéssel, az érzelemközvetítő szerepével, nevezetesen azzal, hogy a művészetek éppen érzelmi telítettségükben többé vagy kevésbé zeneiek, ám azért mindig ők maguk azok, amik: zene még akkor is, ha tárgya az érzelemközvetítő szerepéből fakadóan arra veszi rá, hogy

időnként tárgyi festői tónust (programzene) vagy fogalmi költői hangot üssön meg (szöveges zene).

*

A továbbiakban az esztétikai erőtér valóság és eszmény pólusai, és az esztétikai érzékivé tétel folyamán őket kísérő affektív-akarati modalitások korreszpondenciáira térünk ki. Ezek a modalitások maguk is az emberi valós világ részei és a művészi-mesteri hordozói.

Az emberi affektivitás jelentős szerepet tölt be az esztétikai erőtér tevékenységében. Plurivalens közvetítő szerepének köszönhetően bármilyen partikuláris általánosítás motorikus erejévé válhat.

Az affektivitás közvetítő jellege az élet, valamint a művészet élményösszességének átélésében alapvető szerepet betöltő affektivitás kialakulásában és létezésében rejlik. Olyan humán léttevékenységek mint: a terjedelmesebb helyzetet meghatározó *lelki kedélyállapotok* vagy a kulcspontokat jelölő *érzelmi megnyilvánulások,* és azok a *direkt érzelmek,* melyeken keresztül az ember környezetéhez kötődik, és amelyek őt az eszmény belső regnumai felé vezetik, valamint a múlt és a jövő cselekményeinek és humán tetteinek dinamikus potenciális irányára utaló *indirekt affektivitások,* az emberi lét dinamizmusa és kibontakozása szabályozásának és önszabályozásának teljes *akarati komplexumával* együtt, nemcsak az esztétikai mező valóság- és eszménypólusai kialakulásának rendszerét alkotják, hanem meghatározó szerepet játszanak a modellekbe foglalt és végül a mező művészi struktúráiba öntött értékek és értékelések összes fő és közbeeső mozzanatainak létrejöttében.

Az érzelmek közvetítő jellegének a megértéséhez legelőször is az érzelmek és az esztétikai erőtér pólusainak dialektikus viszonyulását kell kielemeznünk.

Mindenekelőtt az érzelemek és a valóspólus viszonyát vesszük figyelembe. Az ember a világgal való kapcsolata során sajátítja el az érzelmeket, melyek eszközei, de termékei is a környezettel való ismerkedése első mozzanatainak. Az érzelmeket tehát gnosztikus, de ontikus, sajátos, különleges vonások is jellemezhetik. Az érzelmek ontikus és gnosztikus jellemvonásai a világhoz fűződő élő-konkrét kapcsolatból erednek, saját közvetlen érzékelőink, az érzékszerveink segítségével. Az érzelmek nemcsak a közvetlen érzéki kontaktusok – az érzések, érzékelések, képzetek – első eredményei, nemcsak az ember első válasza az elért és átfogott valóság előtt (szimpátia vagy unszimpátia, pozitív vagy negatív hozzáállás), hanem e közvetlen kontaktusok belső általánosításainak a kezdeteit is

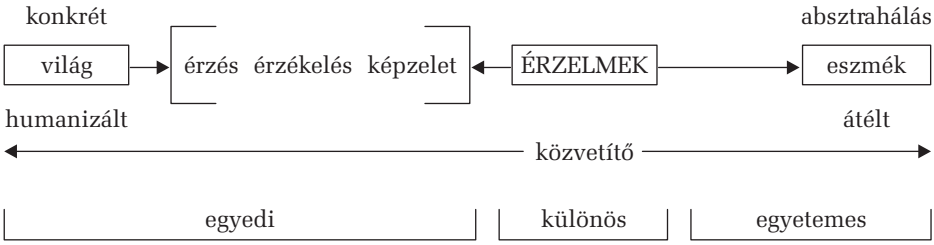
jelzik. Az érzelmek tehát az ember világi létének ontikus egzisztenciái, és egyben az ember–környezet kezdeti viszonyában felfogott információk elemi szinten általánosított gnosztikus absztrahálása. A felfogott információk az érzelmek különböző fázisain és szűrőjén haladnak át, míg végül az eszmék szférájába jutnak, amint a következő ábra is szemlélteti:

18. ábra

A fenti információlánc az általában jól ismert objektum–szubjektum kettőségében kifejezett viszony „alfájá”-ra és „omegájá”-ra utal. Ontikus szemszögből nézve viszont az eszmék világa is egzisztenciává és ekképpen az ember milyenségére ható cselekvés területévé, második világává válik: az eszmék, átélt eszmék formájában történő elgondolása ismét dinamikussá teszi az érzelmi szférát:

19. ábra

és az érzelmi feed-back, az affektivitás közvetítői minőségében, az objektum–szubjektum viszony tengelyének fordított irányát követi, el egészen az ember külső világáig, míg végül az egyéni–univerzális közti kétoldalú és polivalens közvetítést eredményezi.



20. ábra

A művészi tevékenység egyaránt hivatkozik az emberi érzelmek ontikus és gnosztikus tulajdonságaira is: a valóságpóluson (ontikus) újraalkotja az érzelmeket, azért hogy az emóciókba foglalt üzenetet konkrét-érzéki úton az eszménypólushoz (gnosztikus) továbbítsa.

Hiszen a humán általánosítás folyamata nem áll meg az érzékek szintjén kidolgozott és állandósult külső információk között. Az információk

tulajdonképpeni absztrahálása alig emocionális stádiumuk után kezdődik. A tudományok az univerzális fogalmi absztrakció kialakításának érdekében ennek a stádiumnak a meghaladását, sőt elhagyását szorgalmazzák. Az esztétikai mezőben viszont az emocionális stádium értelmében minden üzenet feltétel nélküli, még akkor is ha az eszme, melyet jelképez, meghaladja az affektív általánosítás fokát, és az egyetemes absztrakt szintjére jut. Az érzelmek közvetítő jellege kétoldalúan hat, nemcsak az eszményi belső felé, hanem a konkrét érzéki felé is, ekképpen újra-érzékivé téve az átélés vagy újraélés pillanatának absztrakt eszméit is.

Az ember valóságviszonyulásában kiváltott feszültségek és/vagy oldások, valamint a gondolkodását és átélését kísérő eszméinek újra-érzékivé tétele folyamán az érzelem közvetítő funkciója plurivalens módon konkretizálódó esztétikai jelzővé válik, és többek között a következő esztétikai szerkezeti jellegzetességeket biztosítja az érzelmek számára:

– az ember valóság iránti érdeklődésének felkeltése: az érzelmek esztétikai startja;
– a konkrét-érzéki partikuláris absztrahálása: az érzelmek esztétikai átvitele;
– az absztrakt univerzális partikuláris újrakonkrétizálása: az érzelmek esztétikai vége;
– a konkrét-érzéki és az absztrak univerzális partikuláris egyesítése: az érzelmek esztétikai kondicionálása.

A fenti esztétikai szerkezeti jellegzetességek az érzelmek alapvető alkotó jellemvonásaiból erednek:

– az érzelmek esztétikai kapcsolatai az emberi tevékenységekkel;
– az érzelmek érzéki és absztrakt létezésének kétértékű kialakulása;
– az érzelmek vektorialitása;
– az érzelmek kétértékű dinamizmusa;
– az érzelmek viszonylagos önállósága;
– az érzelmek közvetlen-közvetett stádiumainak dialektikája és művészi megmódolásuk.

A felsorolt, általánosan érvényes érzelmek esztétikai jellemvonásain kívül más partikuláris jellegzetességei is léteznek, melyek az értékek szintjén jelentkeznek és működnek mint a szépet, fenségest, tragikusat stb. kísérő érzelmek meghatározó jellemvonásai. Éppen ezért az esztétikai kategóriákat tárgyaló fejezetben elemezzük majd őket.

Mielőtt a fent említett érzelmek alapvető tulajdonságainak elemzésére térnénk, néhány általános esztétikai problémára hívjuk fel a figyelmet, ami az érzelmek művészi-esztétikai kimenetelét illeti.

Az érzelmek művészi-esztétikai szerepének megértéséhez mind a közvetítő funkció meghatározását, mind esztétikai strukturálódásuk sajátosságait is figyelembe kell vennünk. Kiindulópontunk mindenekelőtt az emocionális-akarati szféra főbb mozzanatainak a meghatározása.

Az *emóció* (emovere lat. = megindítani) saját eszmefuttatásainknak megfelelően az érzelmi szféra átfogó elnevezése, és meghatározó minőségét ennek direkt kondicionálásában, a valósághoz vagy humáneszményihez viszonyuló aktív helyzetében találjuk. Éppen ezért az olyan érzelmek, mint az öröm, szomorúság, szerelem, gyűlölet, csodálat, megvetés, szimpátia, ellenszenv, reménység, reménytelenség, megelégedés, elégedetlenség, felháborodás, gyönyörűség, bosszúság, utálat stb., emocionális értelemben mindig konkrét érzelmek, a konkrét valós vagy a dinamizált eszmény irányában oldódó aktív vetületükben; így például a hazaszeretet, az újratalálkozás öröme, az elválás szomorúsága, a hazugság gyűlölete stb., megannyi megfeleltetés nemcsak az esztétikai tengely reális és ideális pólusaival, hanem a többi emberi mező tengelyeivel és értékeivel is: a hazaszeretet és a szabadság, demokrácia, kalokagathea, beteljesülés stb. kapcsolata; vagy: azonos szociális, politikai, professzionális eszméket valló, hasonló szenvedélyű barátok újralátásának az öröme; vagy akár saját cselekvési mezőnk különböző foka és mozzanata kondicionálta értékek hordozóitól való elválás szomorúsága stb. Az emóciók kontrasztáló módon, valóra váltások és meg nem valósulások értelmében csoportosítják az emberi érzelmeket, pozitív és negatív értékekbe és értékelésekbe (minősítésekbe), mint például szerelem–gyűlölet, gyönyörűség–utálat stb., ellentétes konfrontációjából eredő feszültség–oldás pszichikai törvényeit követi. Az érzelmek konkrét emocionális stádiumát az említett ellentétes konfrontációk kontrasztjának intenzív átélése jellemzi, melyek dialektikus egységét pontosan az ellentétek harcának kiemelése jelöli. E pszichikai kondicionálásnak köszönhetően a direkt emóciónak megjelenített érzelmek különösen aktívak és legtöbb esetben ambivalens (plurivalens) jellegűek, hiszen különféle variánsokban a pozitív és negatív határértékek között helyezkednek el, a szocio-humán rendszer tengelyein elhelyezkedő objektuális-értéki vagy eszményi-értékesítői mozzanatok helyzeteivel konszenzusban.

Az emóciók bi- és plurivalens jellege annak a függvényében nő vagy csökken, hogy az ember szociális, valamint eszményi létének egy adott pillanatában ezek az emóciók kevésbé vagy erőteljesebben vannak többszörösen jelen. Hiszen aktív állapotukban az emóciók az emberben és ennek művészi tevékenységében nemcsak lineáris folytonos lánc formájá-

ban jelentkezhetnek, hanem főként multidimenzionálisan egymásra helyezett egyidejű létezés formájában, melyet a reális és az ideális pólusok potenciális gazdagsága, valamint az egész tengely értékállapota és az esztétikai mező pontszerűségeinek összesége határoz meg, melyet időbentérben keresztezett módon, különösen színesen dinamizálnak majd meg, hol feszültség formájában, hol ennek oldásában horgonyozva, de mindig megőrizve relatív függetlenségüket és önálló, kondicionált létüket. Ez utóbbi minőségük eredményezi a teljes esztétikai mező állandósult áthelyezését helyzetállapotból kinetikus állapotba. Végül az emóciók fokokra osztását is meg kell említenünk. Az ember aktív pszichikai állapotai még egy és ugyanazon emóció szintjén, ugyanazon feszültség és oldás stádiumban is különbözőek; más szóval a vágy és a valóra válás, a hiány érzete, és ennek az érzésnek a kielégítése, valamint a lelki nyugalom és nyugtalanság stádiumai sohasem abszolút emóciók, csupán az etalonjuk abszolút, mint valami »*a vége felé*« *contra* valamilyen »*állandó generatív valamivé válás*«, mely között dinamikusan fokozódva konkrétan nyilvánul meg. Ezért például az esztétikai mezőben a kacagást mint mosoly (humorisztikus), mint jellegzetes kacagás (szatirikus), mint vigyorgás (groteszk-ironikus) és így tovább jelölhetjük.

Az emóciók fokozatskáláját bővítve találjuk az esztétikai mező keretében *a lelki hangulat* és az *érzelmi megnyilvánulás* dialektikus viszonyának aktív pszichikai állapotait. A mező potenciális stádiumához közelebb eső első emóció nyugodtabb, általánosabb, állhatatosabb és hosszabb időtartamú, valamint az esztétikai lét szélesebb fázisainak a kifejezője mind pozitív (mint például a mező egyensúlyát jelző lelki béke), mind negatív (mint például az egyensúly hiányát minősítő félelem) síkon; a mező kinetikus stádiumához közelebb eső utóbbi emóció dinamikusabb, élesebb, sokszor erőteljesen kifejtett (mint a mindennapi élet és a művészet gesztus- és mimikavilága, beleértve például az expresszionizmus gesztus-zenéjét vagy a festészetét stb.) és a feszültség kulminációjának mozzanatát, de paradox módon az oldását is előtérbe helyezi (így például Shakespeare *Hamlet*jében a végső oldás „maradványát" „a többi néma hallgatás" minősítéssel könyveli el). Éppen ezért az emóció reális és ideális közötti közvetítése nyilvánvalóbb, lelkiállapotok jelölte mennyiségi gyűjtőalappal és az esztétikai mező axiológiai folyamatát véglegesítő minőségileg hangsúlyozott mozzanatokkal, az úgynevezett érzelmi *megnyilvánulásokkal* rendelkezik. Az elsők általában állhatatosabb és latensebb kifejezések, míg az utóbbiak élesebb és kinyilvánítottabb gesztusok. Az érzelmi megnyilvánulások az emóciók legdirektebb és legaktívabb módszerei és közvetlen

jellegüknél fogva egyéni stádiumukba konkretizálódnak. A lelkiállapotok maradandóbb állandósága inkább közvetítő, sőt közvetett jelleget kölcsönöz nekik, így az emóciókat a pszichikai állapotok indirekt kondicionálásához közelíti, az úgynevezett affektivitásokhoz.

Az affektivitás az emberi pszichikai állapotok indirekt stádiuma. Ezek szerint az affektivitás az emberi valamivé válás és a szellemi lét latens kimenetele értelmében az emóció ellentéte. Az affektivitás tehát a pszichikumunkban elraktározódott emócióként jelentkezik, valamint ennek hiteles bizonyítéka gyanánt, a műalkotások szerkezetében. Röviden, az affektivitás a mi emotív-szentimentális memóriánk. A „legérettebb", jellegzetesebb és intellektuálisabb pszichikai állapotok általában latens, mindig kitörésre, megnyilvánulásra kész formában az indirekt affektivitások habitusát öltik magukra. Az affektivitás dinamikus modellje így jelentkezik:

21. ábra

Az affektivitás tehát a közvetítések közvetítése, ha az emóciók első esztétikai mozzanatára gondolunk és ennek az esztétikai mező reális és ideális elemei keretében betöltött közvetítő szerepére. Az affektivitásokat közelebbről szemlélve feltesszük a kérdést: hogyan jelentek meg, mi a saját tartalmuk és hogyan fejlődnek tovább az emberi-szellemi szférában?

Az affektivitások mint egyes ismételten és előzőleg átélt pszichikai állapotok szükségszerű visszatartásaként, rövidítéseként és konzerválásaként jelentkeznek.

Az ember takarékos lelkületével állunk szemben, mely gondosan megőrzi szentimentális örökségünket, megvéd az olykor kellemetlen helyzeteket okozó, a külső kapcsolat közvetlen feloldásához vezető emocionális pazarlástól, hiszen sírni vagy sírni tudni két különböző feltétele a reális vagy az ideális felé történő szentimentális megnyilvánulásunknak, így biztosítva a lenni vagy a lehetni közti ítélőképesség alternatíváját, előidézve vagy megfékezve a mindenféleképpen saját érzelmünket. Ebben az értelemben az affektivitásoknak számos közvetlen kapcsolatai vannak az emocionális komplexumunk akarati, önszabályozó szférájával.

Az affektivitások bizonyos konkrét emóciók reális vagy művészi átélése során jelentkeznek, mint ezek emlékei. Sajátos tartalma tehát a hangulatoktól az alárendelt érzelmi megnyilvánulásokig terjedő emóciók latens jellege. Sajátos létét az emberi szellemi szférában kinyilvánított affektivitások folyamatos fejlődésében tapasztalhatjuk meg. Az intellektu-

ális affektivitások az ideális pólus felé közvetítve elérik az eszmény szféráját és absztrakt konkrét, mint például valamilyen szeretet, valamilyen gyűlölet formájában (hazaszeretet, békeszeretet; háborúgyűlölet, magánygyűlölet) tudatosulnak. A konkrét-absztrakt stádiumának ezekben a mozzanataiban pontosan a konkrét-szenzoriális emóció felé történő absztraháló folyamat fordítottja történik már az analizátorok szintjén is. Így például a szem absztrahálja valaminek a piros színét (a piros alma, a nap, a jelzőlámpa, a vér stb. színét) az absztrakt érzéki *pirosban*, így a reális és az emóció között közvetít, ez utóbbi irányába. A két pillanat hasonlósága visszahatáson alapszik. Viszont míg a végső feed-back megint átalakítja az eszmény területét is újra bejárta az affektivitásokat, a valóság képzeletbeli kifejezéseinek emócióivá, a reális és az emocionális közti első visszahatás, a valóság világába újraobjektivált, az absztrahált konkrét-érzékivel történő összevetés során azonosított emóciók mellett, az első feed-backből „örökölt" eszményi minősítéseket is tartalmazni fogja, elfogadva vagy visszautasítva az újra-megtapasztalt valóságot. Az affektivitások fejlődésük folyamán vagy az eszményi területe felé haladásukban (intellektualizált affektivitások), vagy az ideálistól a direkt emóciókhoz visszatérésükben, a kezdeti szakaszban is stimuláló valóság világának a felfogása újradinamizálásával, ismerhetők meg. Ebben az emocionális jövés-menésben végül is három mutációs eljárás körvonalazódik:

világ → felfogás → emóciók → affektivitás → emóciók → eszmék

22. ábra

– az affektivitások közvetlen emóciókra történő direkt bontása, az eszményi szférájának érintése nélkül, a racionális-emocionális dialektikáján alapuló művészi tevékenységre kevésbé jellemző mozzanat, viszont megtalálható a naiv vagy népművészetben, néha a vallásos művészetben is;

– az affektivitás intellektualizálása az eszmék szférájába tudatosított emelésével (gondoljunk csak ennek az általánosításnak kezdeti, elnevezési, megnevezési pillanatára, történetesen az „x" affektivitás ezt és nem mást jelöl), viszont ezen a területen az affektivitások elveszítik az esztétikai mezőben kifejtett kinyilvánító funkciójukat és újra-partikularizációjukat követelik;

– az affektivitás esztétikai feed-backje: az esztétikai mező kétirányú bejárásával az affektivitás az esztétikai mező akármelyik értékmozzanatának racionális-emocionális dinamikus értékelésére alkalmas.

Végül megkérdezhetjük, hogy az affektivitás csupán előzőleg átélt emóciókon alapszik? Természetesen nem, relatív autonómiával is rendelkezik, újabb és újabb emóciók létrehozásának lehetőségével, valamint a kinetikus átváltozása pillanatában átélt emóció intenzitásának aktív és direkt pszichikai állapotokká fokozásával (vagy csökkenésével). Az affektivitásnak ezt a létformáját általában a művészi tevékenység irányítja, mely lényegesen hozzájárul az emberi affektivitásszféra gazdagításához. Az affektivitások megújulása és a művészi szféra új emócióinak létrehozása hasonlít egyrészt a mező két pólusának, úgyszintén az alkotás, előadás, sőt befogadás művészi mozzanatainak folyamán lezajlott gazdagodásához, másrészt viszont, töredékeiben a mindennapi élet bizonyos mozzanataihoz hasonlítható, ilyen például a városrendezésben vagy kertészetben az eltérő formák alkalmazása, egy új színkombináció bevezetése a textíliában vagy kerámiafestésben, egy új ízesítés a szakácsművészetben (a konkrét-érzéki síkján), valamint a folyton megújuló informatikai-analitikai eszményi fogalmak bevezetése a számítógép, a mesterséges memória fejlesztése folyamán (az univerzális absztrakt síkján). A megújító mozzanatok és az affektivitás közti különbség abban áll, hogy amíg az életre és a művészetre jellemző reális és ideális kombinációk a módosításokat az illető pólusok köré tömörítve jelenítik meg, addig a megújításban jelentkező affektivitások kettős polaritásban jelentkeznek, a konkrét-manifeszt és absztrakt-latens irányában, ebben az esetben is közvetítő szerepet játszva az ideális és a reális között.

A továbbiakban a lényegi jellemvonásaikból eredő emberi érzelmek esztétikai-művészi struktúrájának már említett jellegzetességeiről lesz szó.

4.1.1. Az érzelmek esztétikai kapcsolatai az emberi tevékenységekkel

Közelebbről megvizsgálva a reális–emocionális–ideális elemeket tartalmazó modellünket, felhívjuk a figyelmet a valóság és az eszmény viszonyát elevenné alakító érzelmek közvetítő szerepének cselekvő jellemvonásaira. Az érzelmek dinamikájának mindenekelőtt fontos szerepe van a cselekvésre ösztönzésben, mi több részt vesz ennek kibontakoztatásában (a konkrét lehetőségek határában) és véglegesítésében. A mindennapi beszédben nem véletlenül maradt fenn az érzelmek „mozgató” erejének kifejezése. Ám e mozdulás nem más, mint régen történt események nyomán elraktározott cselekvőképesség felidézése (affektive és paraaffektive), mely a jelen közvetlen emocionális pillanataiban nem csupán új emberi tettek erőteljes ösztönzésévé, hanem ezeknek alkotó részévé is válik, egyben az

irántuk érzett pozitív (szimpátia) vagy negatív (unszimpátia) hozzáállásunkat tükrözve. A műalkotásokba dinamizált esztétikai érzelmek záró-szociális szerepe végül is a nyilvánvaló üzenet konkrét emberi tevékenység útján történő valós realitássá alakításában áll. A művészet e képességében vélték felfedezni már az antik gondolkodók a művészet elsődleges tanító jellegét. Természetesen az érzelmek közvetítő útján konkrét ténnyé alakított művészi üzenet a valóságban egy nagyon komplex folyamat eredménye, és így is kell ezt tekintenünk, mindenféle túlzás vagy lekicsinylés nélkül, hiszen az emocionálisan telített üzenet többé-kevésbé konkrét cselekményben megnyilvánult skálája képes úgy a befogadás utáni jelen azonnali pillanatának, mint ennek távlati perspektivájának a jelölésére is. Az érzelmek mozgosító erejét zenei szemszögből tekintve tapasztaljuk, hogy a görög himnuszoknak és ódáknak, a protestáns koráloknak, a Marseillaise-nek, a nemzeti himnuszoknak, a hazafias (manipulálatlan!) forradalmi énekeknek megfelelő eszmerajzba foglalt maximális eszményi-érzelmi üzenetük által, szociális tettre serkentő közvetlen szerepük volt és van. Egy aktuális példa ebben az értelemben az Olimpiai Játékok aranyéremeinek kiosztásakor elhangzó nemzeti himnusz. Viszont bensőségesebb és perspektivikusabb megnyilvánulási esetekkel is találkozunk, ilyen például egy árnyaltan művelt hallgatóközönség affektív állapotának, esztétikai óhajainak kielégítése egy bizonyos zenével, egy bizonyos vagy éppen a saját előadásában. Tudott dolog, hogy számos tudós művelte a zenét éppen ilyen célból. Einstein hegedült, Heisenberg zongorázott stb. A zenei-esztétikai értékek hallgatása és elsajátítása általában perspektivikusan és árnyaltan vonja maga után a cselekvés mozzanatát, nevelően hat az esztétikai ízlésre és általa az emberi ítélőképességre, tehát mind egyénileg, mind főként a közösség szintjén működik közre a legnemesebb cselekedetek megvalósításában, ahogyan Platón mondaná (1984. 188–193.).

A zenének, az emberi cselekedetre gyakorolt közvetett perspektivikus hatásában fontos szerepet játszik magának a zenének a cselekvő jellege. Tehát minden műalkotás, de a zenei értelemben vett teljes emberi megnyilvánulás is a mindennapi életből – sok, nagyon sok közbeeső és absztrahált gyűrün keresztül – származó cselekmény, szimbolikus cselekmény, mely a virtuális esztétika[17] szférájában jut kifejezésre. A művészileg érzékivé tett érzelmek mozgosítóerejének köszönhetően a zenei szimbólumok „újra nyílnak" és jelöltjük ismét hozzáférhetővé válik a közönség számá-

17 Nem véletlen a hangok művészetéhez kötődő esztétika *energetikai ágának* a megjelenése Ernst Kurth (*Musikpsychologie,* 1930) szerint.

ra, még ennek cselekményszintjén is. Például a barokk vagy klasszikus menüett újranyitásának szimbolikus cselekménye számos közvetítő rétegen keresztül ébreszt dinamizáló érzelmeket a hallgatóban, melyekben és melyek között a sugalmazás különféleképpen konkretizálódik az üzenet, a stílus, a kor, az ízlés stb. függvényében, kezdve a zenei, majd az egykori tánc koreográfiastilizálás finom árnyalatainak feltárásával, egészen ennek rafináltabb vagy spontánabb jellegének sugallatáig, mintegy a régi korok iránt érzett ragaszkodás, öröm, sőt szeretet egyfajta kifejezésének újranyitott szimbóluma. Gondoljunk csak az újranyitás néhány eszközének közvetítő rétegeire, melyek a játék és → a játékos, a báj és → a bájos, a vidámság és → a vidám, a pompa és → a pompás, a szerelmes és → a szerelem, a paraszt és → a parasztos előidézői lehetnének, valamint a munka ↔ szórakozás, feszültség ↔ oldás, összekapcsolás ↔ kikapcsolás stb. interdependens alternatíváira is. A cselekmény formájában történő befolyás mindig rétegezett és opcionális lesz, és különösen komplex cselekményekké alakul át a hallgatás és újrameghallgatás, a múlt–jelen–jövő, a direkt és potenciális emberi állapotok dialektikájának hosszú pályáján, sokszínűen ábrázolva a zenei szimbolikus konkrét mindennapivá átvitel egyéni skálájának majdnem végtelen lehetőségeit.

Különösen izgalmas lenne a zene kezdeti szakaszának a mindennapitól az emocionális tettek szimbolikus stádiumáig folyamatának értékiszemantikus tanulmányozása, ilyen például a népi táncokban megjelent Chaconne és ennek stilizált formája a bachi hegedűpartiták keretében. Ebben az értelemben tanulságos Bach *5. Szóló hegedűpartita d-moll Chaconne*-jának Enescu újranyitó jellegű, a genezishez közelítő előadásmódjának szándéka. Az első variációkban Enescu a mű táncjellegét hangsúlyozza, melyet a továbbiakban lassan-lassan a háttérbe szorít a tiszta zenei üzenet kifejtése érdekében, majd a finálé Enescu számára nemcsak a mű apoteózisának fenséges nagyságát sugallja, hanem a gótikus katedrális fenséges nagyságához hasonlított bachi zenéét általában.[18]

A többi dinamikus művészethez hasonlóan a zeneileg metaforizált érzelmek cselekvő jellege magának a hangzó anyag dinamikus voltának köszönhető: a zenei hangok csakis mozgásban és mozgás által léteznek, létrejöttük a mozgás megfogalmazásában és megszervezésében rejlik; a zenei hang egyformán dinamikus, akkor is, ha a művészi realitás alkotórészeként elemezzük, akkor is ha az érzékivé tett ideál megnyilvánulásá-

18 Ajánljuk Bach *5. Szóló hegedűpartita d-moll Chaconne* meghallgatását George Enescu előadásában.

nak tekintjük. (Persze az úgynevezett statikus művészetek – helyesen, képzőművészet – sincsenek elzárva a dinamizmus premisszáitól ami az anyagot, vonalat, színt vagy térbeli méretet illeti; hiszen ezek a tulajdonképpeni mozgás nélkülözhetetlen feltételei, melyek nélkül nincs amiért létezzenek, de melyek nélkül nem is tudnának létezni... Innen ered bizonyos vonalak vagy színek „megnyugtató" vagy „izgatott" jellemzése, valamint egy szobor megmozdulásának „észlelése" stb.).

Végső soron az anyag dinamizmusa dialektikusan kondicionált, ahogyan már Lessing is megfogalmazta, az idő és a tér poláris összefüggésében, és itt újból hasonlóságokat vélünk felfedezni az esztétika és a mikrokozmosz között.

23. ábra

24. ábra

A műalkotások pontszerűségükben plasztikus és expresszív formákba csoportosulnak, a szocio-humán lét egyazon „részecskéjére" alapozva, melyet az emberi mikrokozmosz újabb részecskéinek újabb és újabb megvalósulásai irányába dolgoznak fel és továbbítanak.

4.1.2. Az érzelmek érzéki és absztrakt létezésének kétértékű kialakulása

Az emberi érzelmek a műalkotás teljes folyamatát végigkísérik, mind a valóság inherens vonásainak kiemelésében, mind az eszmény érzékivé tett ítéleteinek a kondicionálásában fontos szerepet játszanak. Ez a nélkülözhetetlen érzelmi kíséret annak köszönhető, hogy az emóciók genezisükben és fejlődésükben – ambivalens jellegüket nézve – a partikuláris általánosító szférájába emelkednek. A partikulárisban jelen levő érzelmek biztosítják bármely emberi érték művészi strukturálódását, kihangsúlyozott közvetítő dinamizmusuk figyelembe vételével. A tengely érzéki és absztrakt pontjai között véljük felfedezni az érzékek létrejöttének

19 Schrödinger 1980. valamint Heisenberg 1977. szerint.

kezdeti és záró pontjait, az aktív-manifeszt mozzanattól a latens potenciális mozzanatig. A művészi genezise is e tengelyen bontakozik ki, a kialakulás kreatív mozzanatától egészen létezésének megalkotott (tökéletes) mozzanatáig. Ezek szerint a befejezett opus az érzelmek felépítésének absztrakt határán jelentkezik és az érzelmek affektív stádiumához hasonlóan kondicionálódik. A zenei partitúra nem más mint egyes partikularizált emberi affektivitás művészi metamorfózisa. A művészi vétel során a modellált affektivitások vissza „indulnak" a tengelyen, a konkrét-aktív érzelmi irányába, és a műalkotást közönsége irányába közvetíti. Erről a folyamatról részletesen beszélünk majd az érzelmek művészi síkja direkt–indirekt kondicionálásának dialektikus elemzésekor.

4.1.3. Az érzelmek vektorialitása

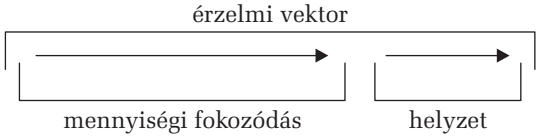
A viszonyalkotás igazi oldala a pozitív tevékenység. Az önmagunkból való kilépés a világba e világ magunkévá tételének valósága. És e valóság központját mi magunk rögzítjük, és nem kis mértékben tőlünk is függ, hogy a létrehozott fókuszba ne csak úgy beleüljünk. A létrehozott fókusz művészileg sohasem lehet a nyugalom nirvánája. Amint nem az a valóságban sem. Pontszerűségeinket tehát a megérkezések és meghaladások előremutató ívein úgy kell rögzítenünk, hogy belőlük az értelmes élet útját kövezhessük ki. Mert a fókusz valójában sosem vákuum, hanem ellenkezőleg, a feszültség pattanásig tömörített helyzetisége, amely a megoldás útjának a kicövekelésére vár. A fókusz sohasem a beszorultság rögzítése, hanem mindig is az új irányok potenciálja, rendszerint a régi olyanfajta megidézése révén, amely a múltat a jövő anticipációs „előemlékévé" varázsolja.

Az érzelem, ez a közvetítő (és) dinamikus közép, valóságunk és eszményeink kapcsolatainak közvetítettségében esztétikai feladatát azáltal valósítja meg, hogy legbelsőbb minőségeit veti latba az esztétikai élmény kialakításában: felhasználja irányítóerejét, viszonylagos önállóságát és közvetett, illetve közvetlen stádiumainak átcsapásos dialektikáját.

Az esztétikaivá szublimált érzelem irányítóereje az irányulás pontossá formálásában rejlik. A puszta egymás mellé rendelődést egymáshoz és egymásért való viszonyulássá élezi ki. A társadalmi vagy esztétikai mező tényezői közötti távolságon ingázva, ezt a távolságot (térben, időben) a pontszerűségek között megtehető és megteendő utakká tapossa ki. A valóságtól elvezet e valóságban fogant távlati célok körvonalazásáig, az eszmény tételezéséig és tovább, e tételezett eszmény valóra válthatóságának

érzelmi bizonyosságáig is. Így válik az érzelem révén az irányulás tudatosuló irányítottsággá. Mert az érzelem saját erőiránnyal, vektorral rendelkezik. Közvetítő szerepét, közvetítése dinamikáját e vektor oldalán oldja meg. Vektorialitása azonban nemcsak szerepet játszik az esztétikai-művészi értékek kidolgozása során, hanem a már megvalósult művészi-esztétikai struktúrában precíz nyomot is hagy, saját *analogonját,* amelynek követése a rejtett tartalom avatott kiolvasását biztosítja. És ez a kiolvasás a befogadó érzelmi vektorainak az útraindításában irányítottan ismétli az alkotó céljait követő érzelmi beállítódást oly módon, hogy lelki valóságunk ugyanazon az érzelmi hullámhosszon rezonáljon, és az alkotó az alkotás élményét újraalkossa. Ezért fordulunk szimpátiával a szerző szeretett hősei, témái felé, és ezért utasítjuk vissza a negatív irányulás jegyében alkotott figurákat, helyzeteket.

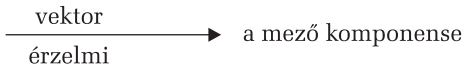
A nyom követése tehát az analógiák közvetítettségének közvetlenné oldódását az érzelmi vektorialitás elvont és konkrét stádiumainak dialektikus átcsapásaiban valósítja meg. A nyom pedig, ez a műalkotásban elvontan rendezett érzelmi vektor – hogy mai terminológiával illessük – az index törvényei szerint jellé, művészi jel képévé erősödik fel azáltal, hogy a művészi struktúra pilléreit alkotja meg. Olyan kristályrácsot rajzol ki, amelyre a szerkezet minden lényegi eleme ráépülhet. Ám ezeken az elemeken innen is, túl is, a nyomon követés kezdete-vége ennek a kristályrácsnak a vektorpilléreinél indul vagy fejeződik be. Az érzelmi vektor eleven közvetlenségében is (az alkotás és a befogadás folyamatában) és a műalkotás struktúrába rendeződött közvetettségében is maga az erőtényező az, amely az érzelmi dinamika létezési formáját alkotja meg. Persze az érzelmi dinamika vektora bonyolult erőirány. Viszont az esztétikailag rendeződő érzelmi vektor is feltételezi egy előzetes akkumulációs szakasz mennyiségi fokozódását; ezt az a minőségi ugrás követi, amely az erő hatását a célba vett valósághelyzet vagy eszményhelyzet felé irányítja:



25. ábra

E vektor axiológiai minőségét akkor nyeri el, ha a kitűzött célba talál, és azt a kívánt irányba eltolva pontszerűségéből valós tényező moz-

gásává alakítja mind az életben, mind a művészi alkotás létrehozatala, illetve befogadása során.

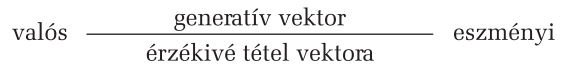


26. ábra

Amíg tehát az érzelmek mennyiségileg-lineáriasan akkumulálódnak addig *célirányozóak,* viszont a kitűzött objektum elérése pillanatában, együttesen célirányozottakká válnak. A célirányozottság az érzelmi közvetítésének egyeben „utolsó fázisa", ahol a minőség (esztétikai cselekményben vett objektum) és a minősítés (javasolt esztétikai értékelési attitűd) részben vagy teljes egészében konfrontálódik. Ez a mozzanat a művészi alkotásokban egyensúly stádiumokhoz vagy részleges, akár teljes konfliktusokhoz vezethet. A művészetben ezek rendkívül fontos mozzanatok és a kulmináns pont vagy fókuszpont nevet viselik (a tragédiákban például ez a végső megoldás pillanata; a zenében a belső vagy végső kadenciákat említhetjük; a versben a rímek és antirímek váltakozásait stb.). Éppen ezért nagyon fontos, hogy a művészileg strukturált érzelmek erővonalait könnyen ki tudjuk bontakoztatni a műalkotás folyamatából. Az érzelem erővonalának művészi „utánnyomását" elemezve kiderül, hogy a dallamvonal az érzelmi vektor metaforájának diagrammája; egyszerűbb vagy gazdagabb akkordszekvenciák oldása is lehet az érzelmi vektor közvetítője; vagy folytathatnánk a sort festészetből, szobrászatból, építészetből stb. vett példákkal.

Az érzelmek erővonalának akkumulációs és célirányítottsági képességeit tekintve, két fontos szakaszra hívjuk fel a figyelmet:

– a vektor generatív (elsődleges) szakasza – amikor az érzelmek a valósághelyzet reflexeit az eszményhelyzet felé irányítják, és az eszménypóluson a kísérlet absztrahálásával érnek célba;
– a vektor érzékivé tételének (másodlagos) szakasza – amikor az érzelmek, az eszmény pólusáról átvett üzenettel, a mezővalóság eleméhez irányulnak az esztétikai minősítés érdekében, és a valóságpóluson a minőség konkretizálásával érnek célba:



27. ábra

A két vektor ugyanazon erővonalon két irányban jelentkezik, hiszen a valósággal történő kontaktusa nyomán vagy ennek a valóságnak az eszményi szférájából történő átgondolása és átélése következtében az érzelem nem más, mint a potenciális emberi erő kinetikus reflexek láncának pszichikai átélése.

Az érzelmi vektor hármas művészi szerepet játszik:

– az egész művészi alakítás vezérelve, ahol a művészileg metaforizált vektor az affektivitás kondicionált stádiumába kerül;

– az affektivitások közvetlen érzelmekre bontását jelzi az előadás folyamatában;

– célirányítja a hallgató befogadó aktusát. Ez pontosan az érzelmek vektorialitásának köszönhető, hiszen a teljes dinamizmus célirányított, és ekképpen tárul fel a cselekmény a művész (alkotó és előadó), valamint a közönség számára. Az érzelmi vektor esztétikai tudatosításának kérdésével három szempontból kell foglalkoznunk: az alkotás, az előadás és a befogadás szemszögéből. Erre majd a műalkotás esztétikai elemzései során, valamint az általános esztétikai nevelés tárgyalásakor kerül sor.

A továbbiakban vizsgáljuk meg röviden a műalkotásban közvetített érzelmi vektor nyomát. A szubsztitúció alkuja pedig pillanatra se csökkentse analitikus érdeklődésünket, mert így magát a műalkotást közvetlenül értelmezzük (jóllehet ez az elemzés a közvetetté vont érzelem közvetlenségének a paradoxonában történik), és mert a műalkotás implicit elevensége kizárja az elemzés mikroszkopikus preparátumhoz hasonlítható elmerevítését, lehetővé teszi, hogy felvillantsuk az alkotás, illetve befogadás érzelmi irányulásának legfontosabb mozzanatait. Hiszen a műalkotás szerkezetének már említett vázát, az elvont érzelem e kristályrácsba rajzolódó indexét kutatva, mozzanatról mozzanatra haladva meg kell tennünk azt az utat, amely az erővektor vonalát benépesíti az alkotás motívumaival, témáival, hőseivel. És ezeknek a tényezőknek tartalmi minőségeivel azonosulva saját lelki rezdüléseinket vehetjük birtokba. Az érzelmileg célirányzott mondanivaló lényegét valóságról és eszményről így tehetjük magunkévá. Éppen ezért a műalkotás esztétikai elemzése során fordítva járjuk be a megalkotás útját a jelenségtől a lényegig; bár tudományosabb igénnyel tulajdonképpen azt tesszük, amit a befogadó tesz a műélvezet igézetében. Persze a műalkotásba rejtett vektor szemlélése rendesen rájátszik az erővonal pontossá formáltságára. Tekintetünk ingázva szemléli a fókuszponthoz vezető vektorok elindulását és megérkezését és nemcsak térben, hanem időben is. Mert a térbeli műalkotás képiségének dialektikus pandanjaként ugyanezt a visszajelző megértést biztosítják az időbeli művészi struktúrák is: az egyirányú folya-

mat költői (szakaszos ismétléseiben, illetve a zenei folyamat megfordításában vagy filmtechnikai eszközök révén stb.). A vektor indexét hordozó struktúraváz felfedezése persze lehet többé vagy kevésbé tudatos. Az érzelmi vektor képzőművészeti állandó jelenlétére kiváló igazolást nyújt például Charles Bouleau tanulmánya: *A festők titkolt geometriája* címmel (1979). A matematikaivá-mértanivá kondicionálható kompozíciós szerkesztések szinte heurisztikusan fedezik fel és fedeztetik fel az érzelmi erő irányát: frappánsul egybeesnek vele. Elég, ha például Leonardo da Vinci *Utolsó vacsora* c. képének mértani szerkezetére gondolunk, és felidézzük Jézus alakját a gyújtópontban – a kép perspektivikus szerkesztésének minden vonala oda vezet –, valamint a vektor metaforáit, kezdve a mennyezet gerendázatának egybefutó vonalaitól egészen az apostolok tekintetének, mozdulatainak irányáig. És persze ott találjuk a kimozdulás innenjét és túlját is a fókuszpont kijátszásában. Hiszen a központi figura feje „elmozdul" ebből a pontból, helyesebben a ponton kívül van, és ezzel mozgásba hozza a kép valamennyi erővonalát. Így sugallja a tanítványok döbbent reakcióját a mester szavaira: „Ma éjjel közületek valaki elárul engem". A fókuszpont és a tulajdonképpeni centrális figura egybe nem esése teszi lehetővé a lessingi termékeny pillanat megszületését, a továbbgondolhatóság művészi élményét. Így csap át tér és idő dialektikájába a helyzetiség mozgásba, a szituáció cselekménybe. A leonárdói vektor pedig ontikai igazsága mindazoknak az elméleti felismeréseknek, amelyek Arisztotelésztől Lukácsig az erkölcsi közép törvényeit vizsgálták: kiderül belőle a közép elvont, geometriai tételezhetősége és az a dinamizmus is, hogy erkölcsiségében ez a közép akkor igazán termékeny, ha a végletek – a hiány és a túlzás – kettős vonzásában egyik irányba eleve elmozdulva jelenik meg, és ezzel már mutatja a következő lépés hovatovábbját. A középponttal szembeni elmozdulás pozitív vagy negatív irányát, a cél felé tartást vagy a céltól való eltérést az érzelmi vektor minősége határozza meg aszerint, hogy a mezőbe átalakulásra ítélt tényező valóságát vagy eszményiségét tagadó vagy állító szándékkal ostromolja. Ám az értékelés folyamata és az értékelés következménye belsőleg ellentétező egységet alkot az állító vagy tagadó vektor és az állított vagy tagadott pontszerűség pozitívumai és negatívumai szerint. Végső összefüggésében ezek az ellentéteződések az algebrai szorzatok (plusz×plusz, mínusz×mínusz, plusz×mínusz, mínusz×plusz) permutációi szerint alakulnak, és paradox módon még egy tagadott negatív értékű pontszerűség vektoriális értékelése is pozitív eredményhez vezet. Például egy negatív hős megsemmisülése fölött érzett jogos elégtétel érzelmi metaforája esetén. Ezért erősen hiperbolizáltabb a romantikus zenei feldolgozású Verdi-opera

Jagója feletti mementó vektora Shakespeare Jagójával szemben, akit elfognak és megbüntetnek. Hiszen az elmenekülő alantas figura Verdinél még a büntetése felett érzett elégtétel élményétől is megfoszt. A vektoriális funkció érzelmi metaforáját, ezt az indexszé rögzülő nyomot analitikusan vizuálissá érzékíthetjük, még az időbeli művészetek alkotásaiban is. Az időbeli szerkezet konstrukciós váza – például a zenei partitúra – híven tükrözi a vektoriális funkció megvalósulását. Nem véletlen, hogy Schönberg *Zeneszerzéstan*ában (1971. 112–130.) a bachi, beethoveni dallamok elemzése során ki is rajzolja a dallam erőirányát: a zenei hangokat a rajzrejtvények megoldástechnikája szerint úgy köti össze, hogy e pontokat, mint a zeneileg megszakított érzelmi folytonosság diszkrét mozzanatait, egységes folyamatba vonja össze. Ezáltal közvetve igazolja azt a hegeli klasszicizáló megállapítást, miszerint a zene „kadenciálissá formált interjekció" (Zoltai 1964. 207.). A kadenciává formáltság tudniillik a klasszicizáló igény mellett (a vágtató indulat megfegyelmezése) a vektor helyzeti stádiumának mozgási szakaszába való átváltását is jelzi: azt, ahogyan az egymásután elhangzó zenei egységek viszonylagos önállósága éppen ebben az egymásutániságban újra folyamatos egységgé oldódik a megadott irányban. A metaforikus zenei átvitel az érzelmi erő irányának hív hasonmása. Nyilván Schönberg elemzései arra vonatkozólag is paradigmák, hogy az indulat zenei megfegyelmezése egyben pontosan szándékolt nyitás is a befogadás számára abban az értelemben, hogy a zenehallgatás során a dallammetaforába rögzített anticipációs váz – dekodólva – folytonos érzelmi magatartást hozzon létre a szándékolt irányában, így a fölemelkedés, a lemondás, a feszültségben tartás, a vibráló nyugalom stb. irányába.

Ha pedig a vektoriális funkció költői grafikonjait keresnők, nem, illetve nem csak az úgynevezett képversek ábráira lehet és kell gondolnunk. Persze nagyon is meggyőzőek ebben az értelemben például Apollinaire képversei. *A megsebzett galamb és a szökőkút* című költeményében még a szavalás intonációs vektora is meghatározó a szökellő, visszahulló vízsugár ívén; nem is beszélve a „kétágú rajz" adta lehetőség polifonikus elvonásáról, arról, hogy külön-külön is, együttesen is versszakokat alkotnak a vízsugársorok a központi vertikális síktól jobbra is, balra is. Ilyenek A. Voznyeszenszkij vizualizált versei (*A gőzhajó, A kakas, A sirály),* melyek megadják a szóbeli metaforák érzelmi rajzvonalainak képszerűségét, mármár grafikává metaforizálva a költeményt stb.

Mégis a költői alkotás vektoriális funkciójának kivetíthető kristályrácsát elsősorban a költészet belső, intenzív szerkezetében kell keresnünk. Például a rímek világában. Dante *Isteni Színjáték*ának tercinái a paradicso-

mi lét végtelen távlatában allegorizált vándorlás irányát az anagogikus, fölemelkedve megtisztító középkori katarzis törvényei szerint (a magánhangzóknak a szférák zenéjét idéző muzsikáján is túl) a rímek összecsengésének végtelenségében rajzolják ki: a-b-a/b-c-b/c-d-c/d-e-d rímképletek megkétszerezett megszakításában. Hiszen a rímlánc a második szemtől is egybecsengő, így: b-a-b/c-b-c/d-e-d/e-d és az előzővel együtt a vonzásokat a végtelenségig ismétli, akár a brâncuşi-i *Végtelen oszlop* kopjafaszerű szegmentumai, az oszlopé, amelynek ritmusa szintén a pozitív, illetve negatív domborulatok vagy bevágások szintjeiről tovább lüktet, és így ez az állandó visszajelzés és előrehaladás az intenzív végtelen érzékivé tételét eredményezi.

Az érzelem erővonalának művészi „utánnyomását" tovább elemezve, folytathatnók a példák sorát az építészetben (a magasba törő csúcsívek a gótikában), a filmen (a montázs, illetve a vágás ritmus- és rímtechnikája, a képszekvenciák folytonosságának és megszakítottságának egységében) és – mint már láttuk – a fotón.

Az érzelem esztétikai közvetítő ereje tehát az erő irányában konkretizálódik. Ez a konkretizáció a műalkotásban a már említett előlegező séma „kognitív térképévé" vonódik el, hasonlóan az emlékezés mechanizmusához, amelyről Ulrich Neisser oly ígéretesen fejti ki hipotézisét a megismerés folyamatára vonatkozólag (Neiser 1904. 110–125.). Szinte a megismerés során, az információs áram megszakadásakor lép fel a felidézés mozzanata, amelyben az emlékről levált séma mint kognitív térkép előlegezi a megismerés újabb mozzanatát, az információs rövidzárlat megszűnésének utánját. A műalkotás szemléletében ez a memóriakép exteriorizált, kivetített nyom. Ám kivetítésében már a megszakítottság mozzanatára épül; s az esztétikai megismerés különössége éppen abban rejlik, hogy a befogadó – felajánlott megszakítottságok anticipációs sémáit a műalkotásban találva meg – a befogadás során saját érzelmi vektorát építi folytonossá; vagyis itt a külsővé tett diszkrét mozzanat a belső folytonosság értelmezése. Még pontosabban: a vektor művészi metaforája olyan rövidre zárt információs séma, amely a megismerés érzelmi vetületének konkretizálódásához vezet. Ez a sajátos feed-back az emlékezés és a befogadás művészi-esztétikai világában végül is az érzelem *kettős stádiumának dialektikájá*ban érhető tetten, jelesül abban pszichikai-esztétikai tényben, mely szerint az érzelem közvetett stádiuma nemcsak a műalkotásban vonja el az érzelmi készenlét konkrét tárgyiasulását, hanem az egyén emlékezetében is. Nem véletlen, hogy Sztanyiszlavszkij színpadi esztétikáját központilag erre az érzelmi emlékezetre építi (Sztanyiszlavszkij 1950. 238–277.). Mert ha az adott pillanat nem is váltja ki példá-

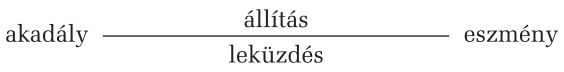
ul a félelem, a kacagás, a derű stb. emócióját, az egyéni tapasztalatok emlékezeti sémáiban elvonva mégis rendelkezünk velük. Hiszen elég egy vicc csattanója, és máris nevetünk. Nos, az érzelmi vektor művészi metaforája éppen erre az elvont érzelmi magatartáspotenciálra alapoz. A művészi élmény nem egyéb, mint lehetővé tenni az ebben a helyzetiségben rejlő érzelmi emlék kézzelfoghatóságát: jelen idejűvé varázsolni az emléket, amely így máris előlegezi az újabb élmény befogadását, átélését – és persze a jövőre való elraktározását is.

Végül ezen – a közvetettség-közvetlenség dialektikáján – alapul a művészi vektor múltat és jövőt idéző ereje is, a történelmi témáktól a tudományos-fantasztikus témákig húzódó íven. Ennek az ívnek művészi alkotássá rögzítése az emlék jelen idejűvé tétele. A történelmi, a múltbeli megidézése lehetőségét már az első pillanatra nyilvánvalónak tartjuk, ám paradoxonnak tűnik a még meg nem élt jövő idézése. E paradoxon feloldásáért fordulunk a jelen érzelmeinek művészi rögzítéséhez. Hiszen a művészet elsősorban a jelenünk idézése, közvetítése, érzékivé tétele kell hogy legyen. Ezt az óhajt egyetlen integráns esztétikatörténeti korszak sem adta fel. Mert a múlt idézésében és a jövő előlegezésében is csak jelenünket éljük. Nos, a jelen érzelmi vektora mégiscsak a múlt–jelen–jövő történelmi, társadalmi íve egészének általánosító mechanizmusára épülő vektor. A jelen művészi közvetítése ugyanis erőirányának vonalán a jelent magát „picit" megnyújtja a múlt és a jövő irányába. Ebben az időingajáratban aztán a *múlt–jelen–jövő* algoritmusára a jelen a *tegnap–ma–holnap* közvetítettségeinek láncába vonódik bele, és a műalkotás a tegnap, illetve a holnap közvetlenségében idézi meg a jelent. Csak a *pillanatnyi ma* szorul mindig bele a vektor fókuszába, mert a pillanatot ténylegesen meg kell élni ahhoz, hogy belőle ki és rá visszatekinthessünk. És mégis, még a pillanat megkettőződésének művészi kockázatára is vállalkozunk az epikum és a dráma köztességének a lírájában, amikor is ez a pillanat a művészi idő és tér szubjektív paramétereiben a költői valóság univerzumává szélesedik. És rácáfol a pillanat magányosságára is, történelemmé magasítva a mindenkori ma megszakítottságaiból kiépülő esztétikum folytonosságát. Talán ez az oka annak is, hogy a modern zenei alkotások gyakran viszonylag rövidek. Mert a felsűrített tartalomban a lírai vonás epicizálása és dramatizálása felerősödik, és fordítva, a drámai vagy leíró elem lirizálódása a konkrét átélés vektorát a befogadás utánjában így növelheti átfogóbb érzelmi pályaívvé. Valószínű, ez a sajátosság az irodalomban, sőt a képzőművészetben is – *mutatis mutandis* – érvényesíti hatását a mai ember esztétikai élményigényének

megnövekedésében, az újabb művészeti ágak, „tévéműfajok" vektorának gyorsuló sebességéről nem is beszélve.

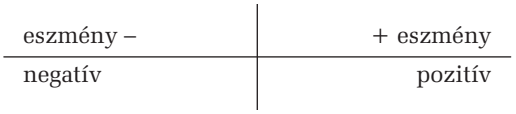
4.1.4. Az érzelmek kétértékű dinamizmusa

A pszichikai állapotok aktív és latens formái az ember közvetlen vagy közvetett módon kinyilvánított jellegzetes erejét jelentik eszménye megvalósítása érdekében folytatott harcában. Az említett komplex emberi erőfeszítések az érzelmek kétértékű dinamizmusában kelnek életre. Kétértékűségük a közvetett és megvalósított eszmény perspektivikus jellegének köszönhető. Hiszen az eszmény nem lenne perspektivikus, ha azonnal és magától értetődő módon valósulna meg. A valóságtól a valósághoz útjában, megvalósítása folyamatában korlátokba, akadályokba ütközik. Viszont az eszmény megvalósulása *érdekében* az ember erőfeszítéseket tesz, hogy *legyőzzön mindent,* ami az útjába áll. Más szóval, az érzelmek kétértékű dinamizmusa az eszmény kinyilvánítását és az akadályok hatálytalanítását jelenti; az első mozzanat mindig pozitív (állítás), a második pedig negatív (leküzdés):



28. ábra

A szocio-humán szféra komplexumában a törekvések sokasága nagyon színes, sőt drámai spektrummal jelentkezhet: gyakran ellentétes „eszmények" összecsapásainak vagyunk a tanúi (az emberi fejlődés szemszögéből ítélve nagyon sok ezek közül nem is nevezhető eszménynek negatív töltetük miatt, ilyen például az erőpolitika, az érdekházasság, az érdekbarátság stb.):



29. ábra

Az emberi–érzelmi–akarati szféra különösen dinamikus jellegét alátámasztva gondoljunk csak arra, hogy egy és ugyanazon társadalomban, egy és ugyanazon ember többféle, az élet különböző területeiből merített

eszményeket vallhat egyidejűleg és plenárisan, és hogy ezeket az eszményeket ugyanannyi kétértékű érzelem kísérheti.

A művészetben visszatükröződő dinamizmus során az érzelmek strukturálódása mindig alaptulajdonságuknak megfelelően történik, éspedig mint a valóság és az eszmény közvetítője. Ennek értelmében az érzelmek a műalkotás tematikájában és üzenetében konkretizálódnak, jobban mondva maguk az érzelmek művészi programozásuk során átlényegítik a művészileg megalkotott témákat, ötleteket. A strukturálódás a maga pontosságában a közvetítés aktusának következetességi szintjét is tükrözi: tematikailag minél pontosabban körülírt az üzenet affektív hordozója, annál következetesebb, és a megvalósítások tükröződésében többé vagy kevésbé polárisan a valóság és/vagy eszmény pólusai köré csoportosul, és fordítva, a kontrasztáló elemek kétesebb strukturálódása lebegést, *függőben tartást* sugalmaz, a magától értetődő célok folyamatának és megvalósulásának valamelyes leállását. Persze hogy az adott valós és eszményi etalon függvényében a műalkotás az említett két határeset között fogja megteremteni saját struktúráit.

Az érzelmek kétértékű dinamizmusát tengelyrendszerbe foglalva a következő szkematikus diagrammát kapjuk a valóság–érzelem–eszmény művészi strukturálódásait tekintve:

– mindkét póluson sarkítva: valóság/érzelem, érzelem/eszmény a pozitív és negatív határértékek négy alap szembesítésével, ahol az érzelem állítja (pozitív) vagy megcáfolja (negatív) az emelkedő (pozitív) vagy hanyatló (negatív) valóságot, valamint eszményt a következőképpen:

V	É
+	+
–	–
+	–
–	+

valamint

É	E
+	+
–	–
+	–
–	+

30. ábra

A mező pólusaiba foglalt érzelmi közvetítések induló-, valamint zárópontjait vizsgálva, kiderül, hogy összesen két pozitív mozzanat (+.+ és –.–) és két negatív mozzanat (+.– és –.+) található. Az érzelmek szempontjából ítélve, kiderül, hogy az érzelmi állítás vagy cáfolás (+A vagy –A) *önmagában* még nem jelenti a minősítés *végét* is: a végeredmény az érzelem közvetítésével minősített potenciális értékű tárgy (valós és/vagy eszményi), figyelembe véve mind a tárgy eredeti értékét, mind a közvetí-

tő érzelemét. Ennek értelmében a szembesítések végerdeménye pozitív az emelkedő (+) valós és/vagy eszményi állítása (+) esetében, de a hanyatló (–) valós és/vagy eszményi cáfolás (–) esetében is:

+.+ = +
–.– = +

31. ábra

A többi vegyes szembesítés végeredménye negatív, még akkor is ha az érzelmek pozitív állítása kerül szembe a negatív értékekkel:

+.– = –
–.+ = –

32. ábra

(Gondoljunk csak *saját* érzéseinkre, a néző érzéseire, amikor érzelmileg elítéljük egy negatív szereplő áskálódásait saját „eszményének" megvalósítása érdekében, ilyen például Shakespeare drámájában vagy Verdi operájában felbukkanó Jago esete.)

A tengelyen megjelenített érzelmi szembesítés összefüggései komplex viszonyt hoznak létre, amint a következő mátrixból is kiderül; a mátrix a fentiek értelmében a közvetítések végét is jelzi:

V	É
+	+
–	–
+	–
–	+

É	E
+	+
–	–
+	–
–	+

V.E	$É_2$
+	+
+	–
–	–
–	+

33. ábra

Végeredményben az érzelmi közvetítések kétértékű dinamizmusa a valós és az eszményi közti szembesítés négy végleges variánsát eredményezi; ezeknek viszont „n" közbeeső variánsai léteznek. Míg az élet az első két mozzanat véglegesítése felé „halad" az utolsó kettőt fölöslegesnek minősítve, addig a műalkotásban fellelhető mind a négy eset, hiszen a műalkotás köteles bemutatni és minősíteni, majd leleplezni a negatív célirányokat is, így emelve ki a kontraszt segítségével világosabban az esztétikai mező pozitív mozzanatainak érvényességét.

4.1.5. Az érzelmek viszonylagos önállósága

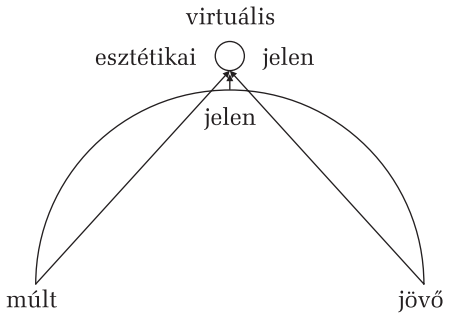
Az érzelmek közvetítő létformája bontakoztatja ki az érzelmek viszonylagos önállóságát, ez pedig nem más, mint közvetítő funkciójuknak megszakítottság-mozzanata. Az esztétikai mező valós és eszményi mozzanatai között folytonosan közvetítő érzelmek többé kevésbé állandó függőségben vannak a fejlődésüket kísérő említett mozzanatokkal. Ilyen értelemben a valóságelemhez fűződő érzelem ennek létrejötte fölött „őrködik" és az eszménypólus felszólításaira állandósítja vagy semlegesíti, növeli vagy csökkenti, pozitív vagy negatív irányba alakítja őt; és fordítva, az eszménypólus szülte üzenet eszméit kísérő érzelem ennek érzékivé tételét szolgálja és valós vagy művészi virtuális valósággá alakítja, úgyszintén növelve vagy csökkentve, állandósítva vagy megszüntetve jelentését az esztétika erőterében.

Mi történik az érzelmekkel a valós vagy az eszményi célirányítottsága pillanatában, amikor a valós végleges formát ölt, vagy amikor az eszményi megvalósul? Megjelenik a megszakítottság és egyben az érzelmek létezésének önálló mozzanata. Az érzelmek nagy része szerepüknek eleget téve felszabadul. (Másik részük viszont továbbra is a kísért elem mellett marad, hogy fenntartsa az elsajátított értéket!) Az érzelmek viszonylagos önállósága mind az élet, mind a művészi tevékenység jellegzetes valósága. Az ember sokszor kerül „kritikus" helyzetbe, amikor érzelmi dinamizmusa függőben van, és pillanatnyilag úgy tűnik, nincs amit kezdenie vele... Az emberiség története számos ehhez hasonló történettel szolgál, némelyek többé vagy kevésbé óhajtott vagy kellemes fokozott pszichózis formájában jelentkeznek. Példaként említhetjük a kora kereszténység Krisztus-várását (Róma bukása után sokáig uralkodott a Megváltó mint földi uralkodó várásának pszichózisa), a háború pszichózisát, az elidegenedés meghatározhatatlan félelmét – az érzelmek viszonylagos önállóságának mindannyi diszkrét mozzanatát. Ebben az embert egyénileg is jellemző kritikus helyzetben (például a szeretett lény elvesztése és a szerelem átélésének és beteljesülésének hiánya vagy a férjezett lány és anya válása vagy a kutató kutatásának, illetve az író régen álmodott művének befejezése stb.) a felszabadult vagy szabadon maradt érzelmek különösen hevesek, és újabb, valós és eszményi közvetítő lehorgonyzásra törekednek. Éppen ezért neveztük kritikusnak az érzelmek viszonylagos önállóságának mozzanatát. Hiszen az élet forgataga az érzelmek affektivitásokba történő átmenetele, az elmélkedő emlékeknek sokkal kevesebb nyugalmas pillanataival szolgál, viszont ezek az érzelmek közvetítő funkciójuk megismétlésével sokkal határozottabban jelentkeznek új valós–eszményi komplexumok formájában. Pozitív és negatív, haladó és

hanyatló, társadalmi vagy egyéni síkon értelmezett kontextus és kontextus között különbség van. És egyáltalán nem elhanyagolandó az új érzelmi opciók megjelenése és megállapodása. A művészi tevékenység különösen érzékenyen ábrázolja az önállóság kritikus jellegét, és tapintatosan vezeti az elkövetkező kimenetelek megvalósulását a pozitív előrehaladás felé, így a folytonosság egyensúlyát állítja helyre a valós és/vagy eszményi irányába; a művészi alkotás akkor is visszatér az opcióra, ha ez történelmi síkon téves, memento formájában „leleplezi" azt, hogy többé elő ne fordulhasson. Gondoljunk csak Bondarcsuk *Az ember sorsa* filmjére vagy Penderecki *Hirosima* zenekari művére, akár Picasso *Guernica* festményére – ezek mindannyi felhívás, memento a második világháború borzalmainak végleges megszüntetésére és jövőbeli elkerülésére.

Az érzelmek viszonylagos önállósága az esztétikai értékek művészi strukturálódásának számos lehetőségével szolgál. Ezek a lehetőségek a műalkotás valós premisszáit alkotják a következő irányokban:

– a művészet az érzelmek viszonylagos önállóságát követi történelmi síkon, a múlt–jelen–jövő ingajáratán dialektikusan felszabadult affektivitások kondicionálásával;
– az affektivitások metaforikus létrejötte, a művészileg kigondolt virtuális valós–eszményihez csatolásával;
– a múlt–jelen–jövő ingajáratán viszonylag önállóan létrejött és fejlődő érzelmek biztosítják a művészet számára ezeknek az érzelmeknek esztétikai megidézését, a mező virtuális jelenébe emelve őket, ahol megértve őket éljük át a múltat (felelevenítésként) vagy a jelent (jelölőként) vagy akár a jövőt (előlegezésként):



34. ábra

Az érzelmek virtuális művészi összekapcsolása mechanizmusának funkcionalitása az affektív pálya minden mozzanatában hasonló, és a fel-

szabadult érzelmek újrarögzítésének ugyanazon törvényén alapszik. És mégis az új vagy felújított kapcsolásokban különbségek vannak.

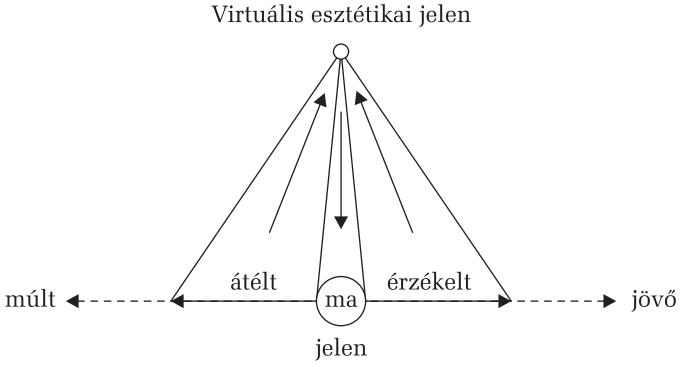
A múlt érzelmeinek megidézése ezeknek az érzelmeknek és egyik vagy másik valós *volt* elemének újrakapcsolásával történik, mégpedig úgy, hogy a virtuális-művészi jelenbe „átjátszva", a ma is érvényes inherens értékei tárulnak fel, ekképpen rekonstruálva ezek eredetét és létrejöttét a megvalósult régi viszony eszményének hangulatában. Egy valós múlt és egy volt eszmény közötti néhai érzelem közvetítésének átélésében, mint egy képzeletbeli jelent idézzük fel a teljes történelmi jelenséget, amely viszont parabolaszerűen (felejthetetlen tanulság) hat ki valós jelenünkre is, érzelmeinket és akaratunkat a létező valós dinamikusabb őrzésére ösztönzi és eszményeink határozottabb megvalósítását szorgalmazza. Itt főleg a történelmi témára alapozó műalkotásokra gondolunk. A történelmi megidézés egy plusz árnyalatával találkozunk az előadóművészetben, éspedig a múlt alkotásainak, Szofoklész, Delavrancea, Beethoven vagy akár Flechtenmacher – színrehozatalával. Újrajátszva őket régmúlt valós jelenüket idézzük, és egyben a mai esztétikai virtuális jelen részévé tesszük. Ugyanez a jelenség történik a múlt képzőművészeti alkotásaiból szervezett állandó kiállítások vagy előző századok versei, írásai újrakiadásának esetében is.

A jövő érzelmeinek előlegezése első látásra kuriózumnak tűnik. Ennek ellenére létezik, és a művészettörténet elegendő példával szolgál ez irányban is. Gondoljunk csak a mitológia vagy az antik tragédiák hőseinek álmaira, azután Jules Verne regényeire vagy a mai tudományos-fantasztikus irodalomra, hogy csak egy párat említsünk a művészet jövőelőlegezésének példái közül. Ebben az esetben is egyes viszonylag önálló érzelmek újra szolgálatba állításáról van szó. A szolgálatba állítás most egy eszményi jövő elemei között történik. Az utópiák szférájában, a fantasztikus birodalmában, a jövő eszményéről álmodó világban vagyunk. A fantázia, az álomképek hozzák létre azt a virtuális valóságot, mely művészi megvalósításban képessé válik saját eszméink érzékivé tételére. Ezek az eszmék egyelőre saját eszményünk megvalósulásának konkrét perspektíváin kívül helyezkednek el, de megpillantottuk és kapcsolatba léptünk velük. A megálmodott képzeletbeli valóság új érzelmeket, valós érzelmeket ébreszt, melyek közvetítésével képesek vagyunk a teljes jelenség befogadására, annak ellenére, hogy ez egy, még megvalósulatlan jövő tartozéka, mintegy az esztétikai virtuális jelen része.

Ezek a képzeletbeli-fantasztikus előlegezések művészi formálódásukban a tudomány és a technika, valamint a művészi nyelvezet legújabb

eredményeihez folyamodnak. Amíg Ikarosz viaszszárnyakkal repült a Nap felé, Verne hősei egy óriáságyú lövedékét használják, továbbá Lem hősei űrhajót. A festészet, a szobrászat, az építészet jövőelőlegezésében a mikro- vagy makrokozmoszról készített legújabb ábrázolásokhoz folyamodik; a zenében a hangzó világ elektrotechnikai vivmányai jelentik a fantasztikum előlegezését stb.

A jelen megidézése és előlegezése önmagában nem is paradoxon és nem is tévesztendő össze egy múlthoz vagy jövőhöz viszonyítással. Hiszen a jelen *előtti* vagy *utáni* helyzet *még* és *már* hozzátartozik, önmaga hosszabbodva meg. Ekképpen a jelen bensőségesen viszonyul a mához, a megszakítottság mozzanatához, melyben pontszerűen jön létre, majd a „má"-k pontszerű füzére eredményezi a jelen folytonosságát, ez – vissza és előre – egy bizonyos momentumtól egy bizonyos momentumig jelen marad, azután a múltba és/vagy a jövőbe lép át. A jelen érzékivé tétele a művészeten keresztül, az érzelmek viszonylagos önállósága segítségével, éppen a *még* átélt vagy *már* megérzett jelen pontszerűségei egyikének vagy másikának a művészet virtuális szférájába emelésével történik, egyetlenegy mozzanat kivételével, mégpedig a *ma* momentumának kivételével. Hiszen a mát lehetetlen kétszer egyidőben, reálisan és virtuálisan átélni; a ma az önmagában *átélt* momentum, melyhez viszonyítva minden más valós jelen pillanat vagy *már* átélt vagy *még* csak megérzett mozzanat. Ekképpen az esztétikum partikuláris szférája segítségével a ma pontszerű „önmaga-létéhez" viszonyításukban, az „elő- és utó-" átélések esztétikailag dinamizálva hatnak vissza rá:



35. ábra

Ilyen meggondolásból esztétikai-művészi szempontból nem elég a jelent úgy ahogy van ábrázolni, valamint egy ilyen gépies ábrázolás tulajdonképpen esztétikailag lehetetlen, amíg ennek virtuális jelenje a valós jelent tükrözi az átéltek és megtapasztaltak tüzében, egyetlenegy momentumban összpontosítva őket, mely folyamatosan hat a ma átéltek pontszerűségeinek folyamán. Viszont a „milyen volt" és a „milyen lesz" ilyenfajta ábrázolása nem tolja a jelent a múltba vagy a jövőbe, önmaga az esztétikai virtuálisba oldódva? Az esztétikailag érzékivé tett jelen önmaga fenntartását pontosan a jelen vissza *és* előre kétirányú és egyidejű meghosszabítása biztosítja. A jelen *még* és *már* egyidejű megszüntetésének tanúi vagyunk, hiszen amíg a tulajdonképpeni múlt idézése esetében csak a régi valóság, és a jellegzetes jövő előlegezése esetében csak az utóbbi eszmény fonódik egybe érzelmileg és kondicionálódik egy esztétikai virtuális jövőbe, addig a jelen ma momentumának megidéző-előlegező kétértékű művészi folyamatával állunk szemben. Más szóval a jelen az érzelmek közvetett viszonyának kontextusában kétirányban nyúlik meg: a múlt felé, *tegnappá* válva és a jövő felé, *holnappá* minősülve... A jelen központja, a *ma* is művészileg érzékivé válik a pillanat pontszerűségének eléréséig árnyalt felosztásoknak köszönhetően. Maga a pillanat is tartozhat a már átélt vagy átélésre váró momentumokhoz. Mindezek művészileg visszakerülnek a közvetlen átélés jelenébe: akkor is, ha a nemrégi vagy a nemrégi pillanat megidézéséről van szó, és akkor is ha a jövő vagy az előrelátható pillanat előlegezéséről van szó – mindezek az itt és most létező-jelenlevő vibráló-élő esztétikai tapasztalatok létrehozói... A zene kinyilatkozó ideje csak a hangzó lét *jelen jelenét* ismeri.

A művészet elsősorban a jelenünk idézése, közvetítése, érzékivé tétele kell hogy legyen. Ezt az óhajt egyetlen integráns esztétikatörténeti korszak sem adta fel. Mert a múlt idézésében és a jövő előlegezésében is csak jelenünket éljük. A művészi élmény nem egyéb, mint lehetővé tenni az ebben a helyzetiségben rejlő érzelmi emlék kézzelfoghatóságát: jelen idejűvé varázsolni az emléket, amely így máris előlegezi az újabb élmény befogadását, átélését – és persze a jövőre való elraktározását is.

Végső soron az érzelmek viszonylagos önállóságának művészi értékelése az esztétikai mező valós és eszményi összetevőinek különféle metaforikus összekapcsolásán alapszik.

Az emberi általánosítások síkján lejátszódó esztétikai érzelmek viszonylagos önállósága, származási-genetikai közvetítő jellegükhöz viszonyítottan fordított, retroaktív irányba jelöli ezeknek az érzelmeknek mediáns funkcióit. Amint láttuk a világ megismerésének vektora az érzé-

keléstől maguknak az eszméknek a létrehozásához vezet; ennek a kognitív vektornak a valamivé válásában és működésében az érzelmek közvetítő láncszemet képeznek az eszmék világa *felé* (1). Ugyancsak láthattuk a folyamat fordítottját a gyakorlati tapasztalat *felé,* ebben az esetben az érzelmek az eszméket a minket körülvevő valóság *felé* közvetítik (2). E kétirányú átvitel szabályozza az érzelmeket a partikuláris világába be- (1) és ki- (2) lépésük pillanataiban, akkor is ha a kezdeti – a konkrét érzéki világa – *felől* közelítenek, akkor is ha a punctus terminus – az eszmék absztrakt világa – *felé* irányulnak. E kétirányú folyamat esztétikai visszafordíthatósága az érzéki absztrahálás fokozásának kezdeti és terminuspontjainak felcserélhetőségén alapszik, éspedig: az érzelmek különösen konkrétak, hiszen elsődleges genezisükben egyéni kapcsolataik vannak a világgal és kihangsúlyozottan absztrakttá válnak végső eszmékké formálódásukban. Mégis (és éppen ezért) az eszmék új világához kapcsolódásuk következtében az érzelmek viszonylagos önállóságának esztétikai feed-backje a kísért eszme kapcsolatainak megszilárdításával és a tárgyi világ származási-egyedi kapcsolatainak gyengítésével jön létre. Ne feledjük, hogy az emberi kommunikáció eszközei, elsősorban a szó, de végső soron bármelyik nyelvezet, beleértve a művészit is, magukkal hordozzák *az eszme* jelentését (konnotáció), míg a valóságra csak dennotatív módon utalnak (dennotáció). Dennotáció esetén az érzelmek viszonylagos önállósága a valósághoz viszonyítottan nő, míg konnotáció esetén az eszményhez viszonyítottan csökken. (Az életben az érzelmi kíséret nem válik meg az eszmétől, míg ez valósággá nem válik!) A művészet világa viszont nem csupán elvont kommunikációs világ, potencionális nyelvezet, a művészet mindig konkrét-egzisztenciális formában jelentkezik, és a nyelvezete számára is, még az egyedi műalkotások keretében is, létformát biztosít. Ezek szerint a művészi kommunikáció egyedi léte egy új világot, egy sajátos valóságot alkot magának, melyben és melyen keresztül nyilvánítja ki konnotatív eszméit. A zene hangzó világáról, a festészet és szobrászat vizuális-plasztikus világáról, a koreográfiai gesztusvilágáról, a költői trópusok stb. világáról van szó, mindezek az esztétikai mező dennotatív funkcióját jelentik, melyben a hordozott eszmék művészi létüket elnyerik. A mindennapi valóság irányába történő további közvetítésük csakis az említett objektív művészi virtualitásokon keresztül jöhet létre, és ez a közvetítés az érzelmek viszonylagos önállóságának jellegzetességeit is tartalmazza, hiszen önmaga is többé vagy kevésbé relatíve jelentkezik. Az esztétikai-művészi virtuálistól a mindennapi valósághoz vezető közvetítések viszonylagos jellege kisebb vagy nagyobb fokozatú, annak függvényében, hogy milyen

a két szféra objektív jellegének hasonlósági aránya. Minél elvontabb a művészi valóság, annál inkább nő a közvetítés viszonylagos önállóságának fokozata (és fordítva): az érzelmek nyitottabbá válnak a valóság tágabb területeinek cselekvéseire, valamint az eszmék is átfogóbb gyakorlatiasságra tesznek szert. Meg kell jegyeznünk, hogy az esztétikai és a valós közti kompetens-adekvát közvetítések sohasem fogják abszolutizálni az egymás között feltételezett viszony végleteit, hiszen a két világ egybeesése a viszony fölöslegességét jelentené, melyet egy naturalista steril azonosság helyettesítene, viszont a teljes eltávolodásuk a viszony megszűnéséhez vezetne, egy affektív töltetben halvány és hiányos sematizmust eredményezve. A közvetítések sajátos keretének megvalósítása árnyaltan történik a művészetek absztrahálásfokozatának és homogén közegének függvényében, és az árnyalások tovább csiszolódnak minden művészi stílus és műfaj keretén belül, mindig egyéni műalkotásokban konkretizálódva. Az említett árnyalások alapján beszélhetünk a művészetek többé vagy kevésbé meghatározott tárgyiasságáról.

Figyelembe kell vennünk viszont mind a művészi virtuális világában, mind a valóságban a művészet meghatározott tárgyiasságának jellegét és fokozatát, hiszen különböző momentumokról van szó: a művészet világának meghatározhatatlan jellege az affektív általánosítás mértékéből ered, melyben a művészi valós többé vagy kevésbé konkrét formában és a megkettőzött valós világ bizonyos inherens minőségeivel felszerelve létrejött; a mindennapokban ez a tárgyiasság már nem az eszme kialakulását jelenti, hanem a kiformált üzenet komplex átvitelét és a kettő között létrejött viszony rátalálását. Ez utóbbi ismét az érzelmek viszonylagos önállóságát jelzi, és a két világ közt létrejövő hasonlóságokban és különbségekben jelentkezik. Ezek a hasonlóságok és különbségek elvezethetnek egészen az új művészi világ mint a minket körülvevő valóság részének az elfogadásához... Már Arisztotelésztől tudjuk, hogy az elismert tárgyiasság affektív töltete nemcsak a művészi és a valós közötti hasonlóságoknak köszönhető, hanem a művészi tárgyban megtalálható általánosan érvényes és az egész világra jellemző inherens jellegzetességeknek köszönhetően is, ilyen a harmónia, a szimmetria, ennek belső aránya. Más szóval a műalkotás sikere esetében az affektív rezdülés nem vonja feltétlenül maga után a művészi tárgy és a világ imitatív-közvetlen függősségét, elegendő a művészi tárgy önmagára találása is, ha ez első látásra nem hasonlít a valóság egyik tárgyához sem, mégis hasonlít rá, hiszen része ennek és hozzá tartozik...

Az ember művészi (újra)találkozása az őt körülvevő valósággal az esztétikai mezőben megvalósított tárgyiasság közvetítéseként válik valóra. A

művészien megvalósított tárgyiasság érzelmi töltetének köszönhetően dinamikusan hordozza az üzenet eszméit. A kísérő érzelmek végső soron az eszmény és a valóság konfrontációjának célirányos tényezői. A konfrontáció a művészi valóságban és ezen keresztül feltételhez kötött és közvetített, hiszen a művészi valóság is szembesítésre kerül a valóság igazi világával, a köztük levő hasonlóságok és különbségek feltárásának érzelmi folyamatában; minél általánosabban viszonyul a művészi virtuális tárgy megfelelője az igazi valóság tárgyával, annál jobban bővül a valósághoz viszonyított érzelmek viszonylagos önállósága. Elsősorban az eszmék fokozatos elanyagiasodásával bővül, vagyis az eredeti jelölő (az elvont univerzum) művészi tárgyi jelölőkké (konkrét érzéki partikuláris) „értelmeződik át", azután pedig az érzelmek viszonylagos önállósága felerősödik ezeknek a metaforikus átértlemezéseknek a környező valósághoz való továbbításában (a metaforizálás második rétege, második mozzanata).

absztrakt-univerzális eszmék ⟶ az érzelmek önálló relatív bővülésének iránya
I metaforizálás
művészi tárgyi jelölők
II metaforizálás
a környező valóság

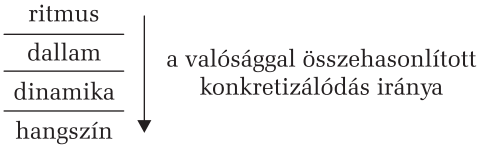
Végső soron az érzelmek – melyeknek egy partikuláris absztrahálás esetében megvan a lehetőségük a valósághoz fűződő kapcsolataik feltárására, mindmegannyi bővülő és nyitottá váló választási lehetőség a világgal szembesített eszmék felismerésére –, az általuk kísért üzenetet, melyet különféleképpen befolyásolhatnak, az őket körülvevő valóság közelébe hozzák.

A művészi partikuláris esetében a nyitottságnak is megvan a maga távolodási határa, és ennek túllépése bármilyen esztétikai viszony megsemmisítéséhez vezet. Itt is a viszonylagos önállóság kritikus jellegére hívjuk fel a figyelmet: egyrészt fontos az eltávolodás az újratalálkozás horizontja tágítására, másrészt viszont fontos a hasonlóságon alapuló eredeti kapcsolat partikuláris feltételeinek megőrzése is.

Esztétikai síkon a hasonlóság ontikus és gnosztikus jelentése rendkívül összetett. A mindennapi hit csak teljes egészében észleli a hasonlóságot: ez és ez hasonlít... A művészi hasonlóság annál sajátosabb, minél árnyaltabb maga az összehasonlítás, minél találóbban illeszkedik a művészet homogén közegébe. Figyeljük meg például a színházbeli hasonlóságokat. Annak ellenére, hogy első látásra úgy tűnik, hogy a színpad a legapróbb részletekig a művészi valóság képét ábrázolja mint életünk valóságának hasonlata

(konfrontációja), a bemutatott művészi tárgy nyilvánvaló művészi módosításait is észlelhetjük: általában sokkal összefogottabb, az egy egységes cselekmény, a sűrített idő, korlátozott tér, hőstípusok stb. jellemzik. A homogén közeg sajátos jellegzetességeit, a művészi eszközöket tekintve minden művészeti ág másképpen valósítja meg hasonlóságát a valósággal. E különböző hasonlóságok közös vonása a hasonlóság átfogó jellegének kisebb vagy nagyobb méretű nélkülözhetetlen lemondása. Ennek premisszája az ismert szükségszerű, melynek értelmében az egész szerves része is a hasonlóság létrejöttének feltétele lehet, ha a viszonyra összpontosít, ebben az esetben az egész nevében beszél. Ez érvényes a művészet szférájában „részben-töredékesen" megformált egész *látszataira* is.

A zene esetében a művészi általánosítás tárgyi elemeinek hasonlósága kiemelt-közvetett kapcsolatban áll a valósággal, részben-töredékben komponenseinek látszatát keltve, hogy majd újból a teljes valóság részévé válva, vele egybeolvadva, egy sajátosan új tárgyi egésszé szintetizálja: a zene a minennapi élet *sine qua non*ja, a mindennapi élet esztétikai szükséglete... Gondoljunk csak arra, hogy a zene hangzó objektualitása ritmikai, dallami-harmóniai, dinamikai és hangszín szempontjából, töredékesen-elvontan megegyezik a világgal. Ennek ellenére a nyilvánvaló programatizmustól eltekintve csupán közvetett módon és ennek köszönhetően különösen szabadon azonosíthatjuk a zenei valóság és a világ hasonlóságát; például a bináris ritmus a belélegzés-kilélegzés, a szív ütéseit sugallhatja, az emelkedő dallam a horizont tágulását, a disszonancia a feszültséget, a dinamika növekedése valakinek vagy valaminek a közeledését, a trombita hangszíne a katonai rézfúvós zenekart stb. Annak ellenére, hogy a fenti példákban a valósághoz viszonyított általánosítás árnyaltságát fedezhetjük fel, a zenei összehasonlítások általában a kifejező eszközök minden szintjén meghatározhatatlan objektualitással rendelkeznek, éspedig:



36. ábra

A zenei összetevők valóság felé irányulásának kialakultabb korreszpondenciáival találkozhatunk például ezeknek az összetevőknek más dinamikus művészetek elhatároltabb objektualitása megközelítésében: pél-

dául a költészet (daktilus, jambus), a tánc (allemande, mazurka, siciliana ritmus) ritmikai-szemantikai képleteinek zenei megfeleltetése, a beszéd deklamációjának imitatív zenei feldolgozása (siratóénekekben, recitativokban, de egy hangszeres dallamvonalban is), el egészen a képzőművészet szférájának érintéséig, hangszín-dinamikai vizuális asszociációk keltése festészeti vagy építészeti képek sugalmazásával. Ám a zene költészettel, tánccal, képzőművészettel folytatott strukturális-történelmi kalandozásaiban sem vádolható saját lényegének megtagadásával, hiszen ellenkezőleg, a zene nem tesz egyebet, mint megpróbálja visszaszerezni hajdani, a múzsák művészetének stilizálása folyamán elvesztett jogait, akkoriban, amikor a muziké szinkretikus művészete táncra, költészetre és zenére differenciálódott... Gondoljunk csak a zene koreográfia ihlette szemantikus árnyalódásaira (a R. Barthes nevezte *relatum*okra) vagy a barokk költői formulákra (lásd a szvitirodalmat, a bachi korálrepertóriumot) vagy Beethoven költői formuláira (a híres beethoveni daktilus[20]) majd a nemzeti iskolák népi intonáción, néptáncon és mozgáson alapuló zenei anyanyelvének tudatosulására.

Következésképpen a zene objektualitása általában a valóság részleges-absztrakt, a környezetből közvetlenül vagy főleg közvetve (mint a régi művészi szinkretizmus komponense) eredő összetevőinek halmazaként jelentkezik. A *valós egész* részeinek összegéből egy *új* szerves zenei egész jön létre, mely *már* a valósághoz viszonyított meghatározhatatlan objektualitásként mutatkozik be és mégis, a valóságnak alárendelt komponensei identitásának köszönhetően különösen tág látókörben őrzi továbbra is korreszpondenciáját a világgal.[21] Ebben a tág spektrumban az emberi emóciók nemcsak különbözőek, hanem felszabadultabbak is; az emocionális közvetítés különös sarkosítása jelentkezik: az egy és ugyanazon metaforizált zenei eszme állandósult hordozójaként racionalizált affektivitások, bensőséges általános-különös feltételezettségükben közvetítenek az egyéni konkrét valóság külső egésze felé, melyből maguk is

20 Ismert Beethoven érdeklődése a görög antikvitás költői formulái iránt; Homérosz *Iliász* és *Odüsszeia* nyomán szándékozott operát írni. A *VII. Szimfónia* (Á-dúr, op. 92) ritmikai-metrikai felfogása a daktilus versláb feldolgozásain alapszik.

21 Adorno határozottan megkülönbözteti a zene valósághoz viszonyuló közvetett jellegét, a zene a környezet hű ábrázolása híres teoriájától. Beethoven zenéje és a szociális valóság viszonyát elemezve így ír: „Ily módon tehát Beethoven viszonya a társadalmi valósághoz sokkal inkább a filozófiáéhoz hasonlatos – bizonyos mértékig a kanti, alapvetően a hegeli filozófiáéhoz –, nem pedig a tükrözés omniózus objektivitásához" (Adorno 1998. 336.).

kiszakadtak és absztraktizálódtak. A találkozások (befogadás) kritikus pontjában az affektivitások közvetlen, felszabadult emóciókra bomlanak, szélesen kifejtve viszonylagos önállóságukat, valamint rendkívül dinamikus és változatos módon biztosítják az eszmény és a valóság konfrontációját, melynek véglegesítése folyamán szóhoz jutnak az ember saját világáról alkotott minősítő eszméi. Ez a kialakított, kiépített világ viszont maga is újabbnál újabb affektív-érzelmi töltetű eszméket hoz létre.

Visszatérve az érzelmek viszonylagos önállóságának esztétikai feedbackjéhez, megállapíthatjuk, hogy maga a feed-back az eszme emóció által kísért viszonyításának felerősödésében, valamint a valóság elemeihez, sőt a művészileg felépített valósághoz (téma, hős, szituáció, diskurzus stb.) fűződő kapcsolatuk lazításában nyilvánul meg. A valóságot kísérő érzelmek viszonylagos önállóságának széles körű megvalósíthatóságával állunk szemben, mind művészi síkon (az alkotás folyamata), mind a valós életben az anyagivá válás sugalmazásában. Ezáltal a művészi üzenet eszméi minősítő többértékűséggel gazdagodnak: a befogadó közönség affektív-racionális képességeihez (más szóval esztétikai öntudatának és ízlésének fejlődési szintjéhez) viszonyított művészi üzenet felismerése.

Végül az érzelmek viszonylagos önállósága maga után vonja a művészi konnotáció és dennotáció dialektikus viszonyát, melyben bizonyos eszméket kötelező módon egyes emóciók jelölnek (konnotáció), valamint az eszmékhez viszonyított emóciók függőssége fokozatosan relativizálódik objektuális művészi formákba (dennotáció). Minél meghatározottabb a tárgy, annál nagyobb a relativizálódás, és fordítva, minél meghatározhatatlanabb az objektualitás, annál hangsúlyozottabb a függőség. Ezért szokás mondani, hogy a zene – meghatározhatatlan objektualitása miatt – az érzékivé tett érzelmek művészete… Mert az emóciók és a művészi üzenet közötti legszorosabb kapcsolat a zenében található, hiszen az emóciók a hordozott eszmék egzisztenciáját jelentik. Az érzelmek viszonylagos önállóságán alapuló művészi eszme zeneileg az affektivitás és racionalitás dialektikáját követi, így valósítva meg a lényeg dialektikus átvitelét: a racionális emocionálissá, az emocionális pedig racionálissá válik. A művészi eszme így nem a valóság tükörképe és nem is a fogalom egy szava. Még a kép vagy a szó is az emocionálissá vált eszme hordozója lehet. A zenében a kép vagy a szó értékeinek bemutatása és minősítése metaforikusan jelentkezik mint *emocionális–racionális–emocionális* entitásként megérzékített forma.

4.1.6. Az érzelmek közvetlen-közvetett stádiumainak dialektikája és művészi megmódolásuk.

Az emberi érzelmek megjelenésükben, fejlődésükben és strukturálódásukban közvetett-potenciális vagy közvetlen-kinetikus módon affektivitás-, illetve emócióstádiumokba rendeződnek. Az érzelemek eme két stádiuma között zajlik a partikuláris tengelyen általánosításuk ingajárata, a legélesebb közvetlen emócióktól a leglatensebb közvetett affektivitásokig. Az előbbiek a konkrét egyedi, az utóbbiak az egyetemes absztrakt felé közelítenek. Az érzelemek affektivitásstádiuma megörökíti, az emóciostádium pedig kiváltja a valóság és az eszmény közötti konfrontációk dialektikus folyamatát. A megörökítéstől a kiváltásig az érzelmek számos közvetítő emocionális és affektív láncszemen haladnak keresztül; az előidézés az összecsapások végső oldásáig tart, a megörökítés, *erre* és *arra* árnyaltan, az előidézéstől, illetve az oldástól álhatatos marad, el egészen az érzelem a valóság irányába történő genetikus fokozásáig és ennek az eszményben megvalósított intellektuális (ésszerű) állandóságáig.

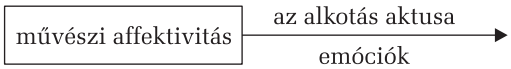
Figyelembe kell vennünk az érzelmek említett stádiumainak egzisztenciáját és koegzisztenciáját, mind általánosan az emberi esztétikai magatartásban, mind sajátosan a műalkotásban. Hasonlóságokkal, de különbségekkel is találkozni fogunk.

Az emberi esztétikai magatartást általában az érzelmek mindkét stádiuma jellemzi: egy értéktárgy esztétikai minősítése, az esztétikai jelenség érzékelése a cselekvés, a magatartás, az ítélet jelen idejének kijelentő módját feltételezi, ennek köszönhetően a közvetlen emóciók stádiumába található kísérő érzelmei rendkívül aktívak, dinamikusak; viszont az emberi esztétikai magatartást bizonyító esztétikai tárgyak, termékek inkább az érzelmek affektivitásstádiumának megfelelői. A szóban forgó érzelmek egy újabb konfrontáció, a befogadó egy újabb minősítő kontaktusa esetén újra működésbe jönnek, és fordítva, ezek a tárgyak finalitásuk után az emóciók affektivitássá raktározódását eredményezik... Az érzelmek közvetlen és közvetett stádiumai értelmében a műalkotások élete a mindennapi élet esztétikai magatartásához hasonlít.Míg általános-valós síkon az esztétikai magatartás az affektív konfrontációk, de még az érzelmek finalitásának minél tökéletesebb egyensúlyban tartását követi, melyeket (ha csak lehetséges) a partikuláris tengely közepére, a lelki nyugalom tartósabb stádiumába helyez, a műalkotás – közvetlen és közvetett módon – a konfrontáció legfontosabb mozzanataiban (még közbeeső mozzanataiban is) modellálja az érzelmeket, a tengely pontszerű megsza-

kítottságába egyénítve őket, és csak a legvégén (olykor csak sugalmazásszerűen) törekszik az összecsapásokat egy nyugtató egyensúlyba oldani.

Nagy vonásokban az érzelmek közvetlen és közvetett stádiumai a következőképpen jelentkeznek a műalkotásokban:

– a műalkotás folyamatának kibontakozása: az alkotó *affektív* tapasztalati érzelmeinek széthullása és inspirált emóciókká élesedése az alkotás folyamatában;



37. ábra

– az érzelmek műalkotásba foglalása: az érzelmek metaforikus, burkolt műalkotásba raktározása az affektivitás egy új stádiumába;

38. ábra

– az érzelmek állandósult (affektív megörökített) egzisztenciája: az alkotás folyamatának befejezése után a műalkotás mint önálló esztétikai egzisztenciá áll elő, az érzelmek affektív potenciálja magába rejtésével;

– az affektivitás stádiumának széthullása a befogadó esztétikai érzelmeiben: a műalkotásba elrejtett affektivitások a néző sajátos emócióivá válnak, és ezek összhangba vannak ennek affektív-akarati szférájával. Ebben az összhangban mindenekelőtt azok az emóciók kerülnek felszínre, melyeket a néző más alkalmakkor már kipróbált és végigkísért; ezeket az érzelmeket viszont módosítani lehet és általában módosulnak is (fokozódnak, csökkennek, tisztulnak, kapcsolódnak stb.) az üzenettel konszenzusban. Esztétikai szempontból az alkotó és a befogadó affektivitásai között különösen intim feed-back útján újrajelentkező viszonylagos önállóságuk viszont egészen új emóciókat is létrehozhat. A publikum érzelmi emóciói a műalkotás felé irányítottak, jobban mondva, az affektivitás stádiumából kilépve a szerző alkotásában feltételezett emocionális kibontakoztatás füzérét „igazolják”; a néző új emóciói a meglevő emóciók kibontakozásával ellentétes irányban jönnek létre, és a műalkotásban feltételezett affektivitások visszamenő cselekvése által ennek irányából erednek, azért hogy majd a néző érzelmeiben állandósuljanak. Az új emóciók szerepe rendkívül fontos, főleg „a mi történhetne” azért, hogy az ember éljen ítéletében,

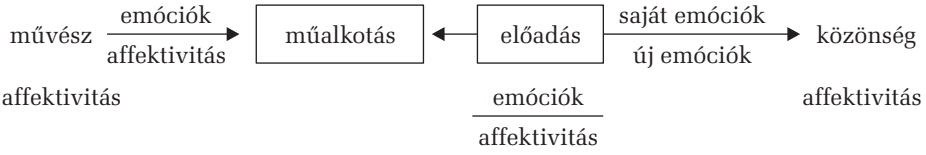
saját eszményének előlegezett megvalósításában: a győzelem, egy előre nem sejtett öröm, egy még nem érzékelt nyugalom stb. megelőlegezése. Az új érzelmek a valósághoz a *nem* szerepében is viszonyulhatnak (múlt–jelen–jövő), az ember a rémület valós átélése ellen irányított félelem virtuális érzékivé tételében, vagy a múlt mementójának esztétikai átélését a jelenre vagy a jövőre ruházásában: egy elképzelt nukleáris katasztrófa tudományos-fantasztikus irodalma, vagy a második világháború szörnyűségeiről szóló művészi vallomások bontakoztatnak ki ilyenfajta új érzelmeket, még azok lelkében is, akik nem voltak tanúi ezeknek az eseményeknek.

A dinamikus művészetek (tánc, költészet, zene stb.) esetében az érzelmek közvetlen-közvetett stádiumának füzérébe az előadás aktusa is beilleszkedik, mely a mű és a közönség között oly módon nyilvánítja ki affektív és emocionális mozzanatait, hogy saját emóciói mellett az előadó affektivitásait is érvényre juttatja:

– a művel szembeni esztétikai-előadói magatartása értelemben hitelesen és megfelelőképpen dinamizálja benne és általa a szerző üzente affektivitásokat, és

– esztétikailag figyelemmel tartja a néző ítélőképességét és ízlését, egyszóval ennek affektív-emocionális képességét és érzékenységét, annak érdekében, hogy minél meggyőzőbb lehessen az előadás folyamán.

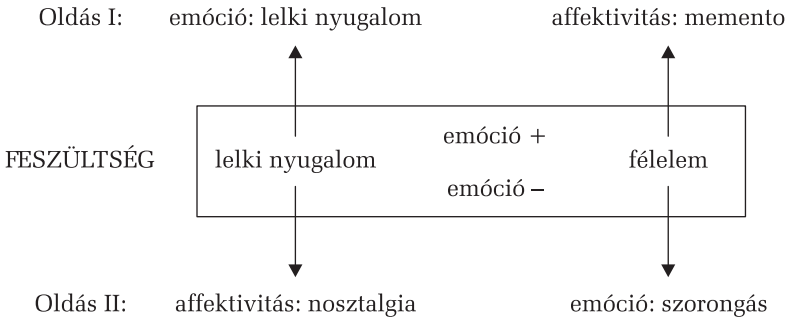
Íme nagy vonásokban a művészi-esztétikai szférában az érzelmek közvetlen és közvetett stádiumának füzére:



39. ábra

Kicsiben, vagyis az esztétikai mező minden fő és közbeeső mozzanatához megkülönböztetőleg és különállóan kapcsolódó érzelmek konkrét művészi strukturálódásában az emóciók, illetve az affektivitások közvetlen és közvetett egzisztenciája olyan általánosító módszerekkel, sajátos mechanizmusokkal rendelkezik, hogy kénytelenek vagyunk külön és részletesen tárgyalni e témát minden esztétikai érték elemzése során. Itt csakis az érzelmek kicsiben is általánosan érvényes törvényeinek tisztázására szorítkozunk.

Az emocionális kontraszt pozitív és negatív kifejlet közötti megvalósítása a feszültség és kontrasztok oldásának törvényével konszenzusban. Ellentétes emóciók kontrasztáló összevetése mindig az érzelmek heves emocionalitását, feszültséget jelentenek, melynek oldása során az *egyik* emocionális ellentét „tartalékba", azaz affektivitási stádiumba kerül, míg a *másik* emocionálisan tartós lelkiállapotban kitágul. Tehát a lelki nyugalom esetében a következő két szerkezettel találkozunk:



40. ábra

A fent említett emocionális dinamizmus mechanizmusa az esztétikai formálás egyetlenegy momentumát jelzi, mely a művészi szerkezetekben ritkán jelenik meg „tiszta" állapotában. A műalkotások általában nem egyetlenegy feszültségen és ennek oldásán alapszanak. (Annak ellenére, hogy léteznek ilyen példák is, főleg a kisformák, egy szonett, egy dal, egy csendélet stb. esetében, néha még a nagyformák keretében is.) Általában a feszültség–oldás mozzanatainak átfogó füzérével találkozunk, mely mennyiségileg és minőségileg is strukturálódik, mindig újabb esztétikai momentumokat létesítve. Ilyen módon a pozitív, illetve negatív lelkiállapot állandosítása mellett, a lelki nyugalom (vagy szorongás) állapotai, a műalkotásokban gyakran állapodnak meg heves momentumokban, mint például feszültségeken vagy oldásokon. Ebben az esetekben a fent említett emocionális kontraszt megvalósításának egy „ismétlődő meghosszabbításával" állunk szemben. Az emóciók művészi szerkezetének síkján ez az ismétlődő meghosszabbítás paradoxonnak tűnhet, éspedig a meghosszabítást tartalmazó kontraszt látszólag megrövidül: az egész (az eredeti kontraszt) csupán egy másik evidens egész (a későbbi kontrasztfüzér egy láncszeme) részévé válik, így veszít intenzitásából. Csupán „megrövidülése" után kezd „hosszabbodni", a végcél eléréséig mind pozitív, mind negatív irányban tartó módosult ismétlődéseknek köszönhetően, minden

emocionális reakcióra általánosan érvényes feszültség–oldás-mechanizmus cselekvése értelmében. A kontraszt módosított ismétlődései mind az egészet, mind ennek komponenseit is érintik: nemcsak maguk a feszültségek és az oldások nőnek pillanatról pillanatra, mint a kontraszt komponens részei, hanem maga a kontraszt mozzanata is nő, mint a meghosszabbított emocionális füzér komponensrésze.

Végső soron a füzérben módosultan ismétlődő kontraszt mennyiségi vagy minőségi síkon sarkosodik művészi-esztétikai értelemben. A két sík az esztétikai mező két különálló momentumát jelenti. Az első a mennyiségi fokozódást, a második pedig az emóciók minőségi ugrását célozza. A továbbiakban a fő kontraszt ismétlődő meghosszabbításait elemezzük az említett két sarkosodás értelmében. Mindenekelőtt felhívjuk a figyelmet arra, hogy a mennyiségi fokozódás síkján is jelentkezhet a minőségi ugrás. Az állandó minőségi sarkosításokhoz viszonyítva viszont az ugrás jelen esetben csakis egyszer és a végén jelentkezik. Azt mondhatnánk, hogy sok esetben a mennyiségi sarkosítások a minőségi sarkosítások részei, előkészítői, viszont az esztétikum erőterében önállóan is létezhetnek. Végül, mind a fokozódások, mind a minőségi átvitelek rendkívül változó „megnyilvánulási pályákkal" (vektorokkal) rendelkezhetnek, melyek az emocionális dinamizmus pozitív és negatív értékei között ingadozva a végén mindkét irányt megkaphatják mint az oldás I (pozitív) vagy II (negatív) összesítő derivációját.

A továbbiakban az emocionális kontraszt mennyiségi sarkosításainak elemzésére térünk rá: éspedig, *az érzelmek kulminációs fokozásának megmódolása* a mennyiségi túlzás törvényével konszenzusban. Az emocionális kontraszt mennyiségileg komponenseinek váltakozó ismétlődésével nő: a két ellentétes érzés láncszerűen váltakozik, a pozitív a negatívnak, és fordítva, a negatív a pozitívnak adja helyét, és csakis az emocionális lánc legvégén jutnak a teljes oldáshoz. Ezek a váltakozó szentimentális ellentétek a kísért esztétikai erőtér valóság, és eszménypólusai állandó konfrontációinak eredményei, abban az esetben is, ha a létező valóság a számára veszélyes célok előtt is helyt akar állni, de abban az esetben is ha az eszmény győzedelmeskedni akar a számára erős és ellenséges valóság fölött. Látszólag az egy és ugyanazon emóció pozitív vagy negatív irányba fokozatosan nő a kulminációig árnyalt ismétlődő feszültségeknek köszönhetően. Fokozatos növekedését a kontraszt láncszerű (akadályszerű) váltakozása biztosítja, lépésről lépésre haladásában valósítja meg a fokozódó hullámzást: az első oldást követő megerősödött állapot egy újabb, még nagyobb ellentétbe ütközik, melyet a második oldás győz le, és így tovább az illető esztétikai cselekmény kulminációs befejezéséig. Felhívjuk a figyel-

met az emocionális füzér lépcsőzetes, egymást követő jellegére. A fokozott érzelem csakis így kerülhet tévedések vagy egymásba torkolások nélkül mindig kontrasztja mellé; egy és ugyanaz az emocionális lényeg marad, mely többszörösen ellenőrzi magát a megnyilvánulása során megjelent, legyőzött és új formában feltörő akadályokba különféleképpen konkretizálódott jellegével. Itt csupán az ellentétek szomszédos összevetéséről van szó, anélkül hogy a részleges vagy teljes megsemmisülés „kibékíthetetlen" konfliktusára sor kerülne, mely magára a lényegre is kihat. A kulminációs fokozás végső eredménye az emocionális láncfüzér feszültséggyűrűiből eredő mennyiségi felhalmozódás végösszege. Ez a mennyiségi felhalmozódás – minden hullámzó jelenséghez hasonlóan – az érzelem eredeti jelentését felfokozva közvetíti az eszmény- vagy valóságpóluson elhelyezkedő előreláthatón pozitív vagy negatív végcél irányába. Az emóciók kontrasztáló váltakozásai közvetítésének finalizálása rendkívül komplex folyamat, és éppen ezért többféleképpen értelmezhető; így pédául az igazi cél valóra váltása esetében az emóciók győzelméről beszélünk, a be nem teljesedés érzése pedig akkor jelentkezik, amikor később vagy hamarabb az akadályt már lehetetlen legyőzni és a hullámzás célja előtt leáll.

Íme röviden a mennyiségi fokozódások alakította emocionális megoldás tárgyi beteljesítése és alanyi befogadása közös mechanizmusa komponenseinek szintjei:

– a kontrasztáló váltakozások végeredménye az evidens célok beteljesedése vagy be nem teljesedése függvényében fokozható oldás I vagy oldás II;

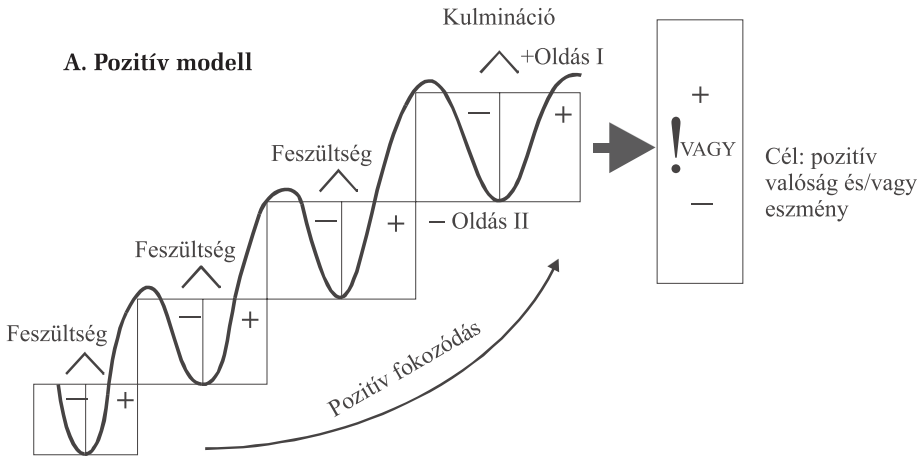
– a szándékos és esztétikailag megérzékített választással konszenzusban a konfrontációk végső megoldása mind egyes pozitív (szimpatikus haladók), mind negatív (ellenszenves reakciós) opciók beteljesedését (oldás I) vagy be nem teljesedését (oldás II) jelentheti;

– a pozitív vagy negatív cél sikere vagy sikertelensége határozza meg a kulmináló érzelem pozitív emelkedését vagy a negatív esését, és ezt a kulmináló érzelmet átélő valaki minősíti a teljes konfrontációt, oly módon, hogy azonosul vele a „milyen lehetne", „ez megtörténhetett volna velem is" értelemben, és ezt a végső érzelmet mennyiségi megtisztulásnak („kvantum" katarzisnak) nevezhetjük, a későbbiekben tárgyalt minőségi megtisztuláshoz (tulajdonképpeni katarzishoz) viszonyítva.

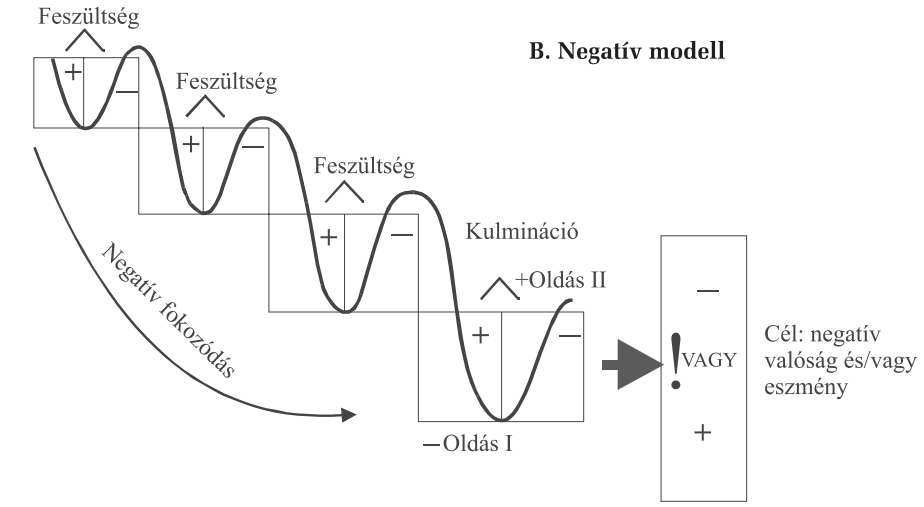
Mindenekelőtt tekintsük a 41. ábrát, a mennyiségi ábrázolás grafikonját.

A mennyiségi felhalmozódások ismétlődő váltakozása hullámzó jelleget kölcsönöz neki, melyben és melyen keresztül történik a tulajdonképpeni fokozás, emocionális túlzás. A mennyiségi túlzásban zajló érzelem hul-

lámzó váltakozása egy ellentétet követel, *melyen* áthalad, de végeredményben egy és ugyanazon, megnövekedett dinamikus amplitúdójú érzelem marad. Ennek az „ellentétnek” a feltételezése jelenti az eltúlzott emóció kvan-



41/a. ábra



41/b. ábra

tumjellegét, és kvantifikálását növekvő hullámzó mozgásának köszönheti. Egy és ugyanazon kvantum megnövekedése bármely erőtér hullámzó kvantumjellegével magyarázható: amint például a bioelektromos áram a neutronokon áthaladva egyes biofiziológiai reflexek áramfüzérét hozza létre, ugyanúgy az emocionális fokozódás kvantuma is érzelemből érzelembe megy át, és legyőzve a „mélységek" hullámait, képes mindig föléjük emelkedni pozitívról negatív értékre váltva és fordítva, képes növekvő dinamizmusát a következő megpróbáltatáshoz továbbítani, el egészen a befejezésig. Ugyanez történik a zenei-hangzó metaforikus ábrázolása esetén is. Dinamikai szempontból utalhatunk egy hangfrekvencia amplitúdójának növekedésére, de szólhatunk a ritmikai, dallami, akkordszekvenciák vagy akár egy teljes finálé felépítésében hűen követett kvantumhullámzás törvényéről is. Továbbá az érzelmek fokozásának pikturális metaforizálása a plasztikus színek és a világ kvantumjellegének strukturális hasonlóságán alapszik.

Folytassuk az *érzelmek konfliktuális megmódolásával*. Konfliktus esetén a feszültségek és oldások az emocionális láncreakció mennyiségi változásaihoz vezetnek: a valóság és az eszmény többé vagy kevésbé kibékíthetelen természetéből adódóan – melyek egymás ellen, a részleges vagy teljes megsemmisítésre törekednek – a kísérő érzelmek is kibékíthetetlen konfliktuális módon közvetítenek. Ez a konfliktuális affektív kíséret mind a tárgyban (alkotásban) lejátszódó valóság–eszmény konfrontációjára jellemző ellentét dinamizálásában, mind főleg, a szubjektum emocionális tudatosságának fokozásával, az oly gyakran ellentétes extrém helyzetekbe sarkosított – az eszmény és a valóság szembeállításától el egészen a köztük kirobbant ellentét végső megoldásáig (befogadás) – megsemmisülés alternatíváiban nyilvánul meg.

Az eszmény és valóság közötti kibékíthetetlen konfliktuális konfrontációk belső ellentétei tehát rendkívül kontrasztáló emocionális töltettel rendelkeznek, ahol már nem egyszerűen, fokozódva oldódik a mező egyetlen feszültsége, hanem feszültség–oldás-halmazokkal találkozunk, melyek az összeférhetetlenség viszonyán, vagy jobban mondva az antiviszony pólusain és pólusai között ellentétesen csoportosulnak. Éppen ezért az emocionális összetevők először a mindkét póluson található feszültségek kulmináló dinamizálásával lépnek működésbe, majd a végső megoldásban feszültség feszültséggel konfrontálódik a teljes egész szintjén. Az érzelmek közvetítésének e módja többé vagy kevésbé maga is antimediálás, ahol a kísérő érzelmek is a végső vektor irányával összhangban rendre megsemmisítik egymást. Például Molière Harpagonjának szatirikus leleplezése a fösvénység érzetét is megsemmisíti és végül

az adakozás eszményével állítja szembe, ahogyan ezt már Arisztotelész is megelőlegezte a fösvénység–adakozás–tékozlás hármasának konfliktuális szerkezetében (Arisztotelész 1942. 52–54.). A példákat folytatva Othello esetére hívjuk fel a figyelmet, azaz Othello tragikus bukása a vak féltékenység érzetét is megsemmisíti, míg végül az igaz szerelem tisztasága győzedelmeskedik, a hős éppen önmegsemmisítésén keresztül nyerve vissza az élet értelmét. Mindkét esetben, de általánosan is, a végső (fő) megoldás mellett számos párhuzamos vagy kiegészítő momentumokkal is találkozunk, ahol mind a pozitívként, mind a negatívként megfogalmazott és minősített pólus sarkosított feszültségei a kísérő érzelmek rendkívül változatos spektrumával sokféleképpen oldódnak. Ilyen például Molière *A fösvény* komédiájában Eliza és Valer szerelmének győzelme vagy Shakespeare *Othello* tragédiájában Jago Rodrigóhoz fűződő aljas „barátságának" leleplezése.

Az ellentétes konfrontációk minősítése folyamán a szubjektumban ébresztett érzelmek rendkívül hevesek, akár az érzelmi kitörés, a pátosz szintjét is elérhetik, és kibontakozásukban hűen kísérik az esztétikai kontextus emocionális cselekmények előrehaladását, el egészen a végkifejlet kulminációjáig és ennek oldásáig.

A néző (minősítő) érzelmének dinamikus fokozása többé már nem két különböző, pozitív és negatív emóció végig tartó egyszerű váltakozásán alapszik, hanem a kibontakozás füzérében, a váltakozás helyett, megjelenik két érzelem ellentmondásos egyesítése. Emocionális egymásba váltások szekvenciája ez, ahol viszont az egymásba torkolló feszültségek különbözőképpen oldódnak. A továbbiakban az oldások két extrém esetét említjük:

– az ellentmondások elkerülhetetlen végkimenetele során bekövetkezett befogadás érzetének megtisztuló oldása, mely a pozitív-szimpatikus célokért folytatott harc ellenére kompromittálja és megsemmisíti ezeknek hordozóit, akiknek még vagy már racionális és érzelmi elítélése egy általuk nem sejtett tévedésén alapszik, valamint ennek preegzisztens (előzmény nélküli) jellegének köszönhetően;

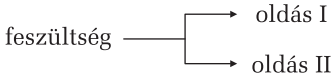
– az ellentmondások előlegezett és ismétlődő végkimenetele során bekövetkezett befogadás érzetének felszabadító oldása, mely bizonyos negatív-ellenszenves célok ellen folytatott harcban jelentkezik. Ezek hordozói esztétikai bemutatkozásukat jóval megelőzve eleve megsemmisítésre vannak ítélve, különben a cselekmény folyamán sorra, lépésről lépésre lelepleződnek.

A konfliktuális-kibékíthetetlen feszültségek e két végletének oldásai között számos közbeeső momentummal találkozunk, melyeknek oldása a

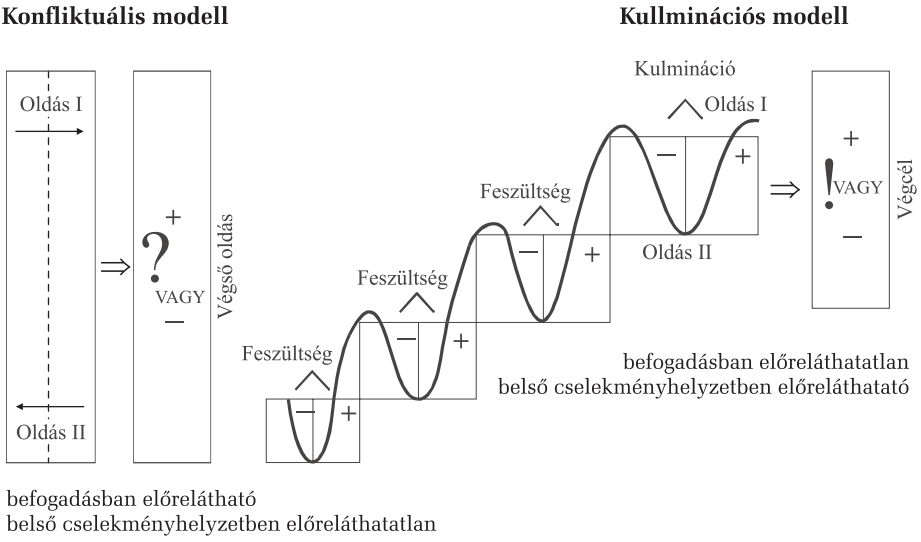
befogadó különféle érzelmeit váltja ki. Ezeket majd később fogjuk elemezni. Annyit viszont elmondhatunk, hogy a befogadó összes reakcióérzelmei elsősorban a műalkotásból feléje közvetített emóciókból összetevődött végső óhajok; ezek a továbbított emóciók összetevőikre bomolva a szubjektumban – mind a befogadott emóciók komponenseiből, mind a befogadó saját, előzőleg kipróbált és ellenőrzött emócióinak komponenseiből – végső derivátumokká csoportosulnak újra. A befogadás és reakció eme komplexuma minden esetben a végső affektív derivátumot hozza létre magának az esztétikai jelenségnek értéki-affektív minősítése értelmében. Ennek értelmében a befogadó záró érzelme elsősorban a műalkotás emócióinak kimenetelétől függ, plasztikusan szólva ennek „képéhez és hasonlatosságához" igazodik.

A 43. ábrán a két modell struktúráját mutatjuk be szemtől szembe.

A konfliktuális kontraszt ellentétjeinek összeférhetetlenségéből adódó emóciók szétesése és újracsoportosulása okozza az emóciók váltakozásának (lásd az előző eset mennyiségi túlzásából adódó kulminációs

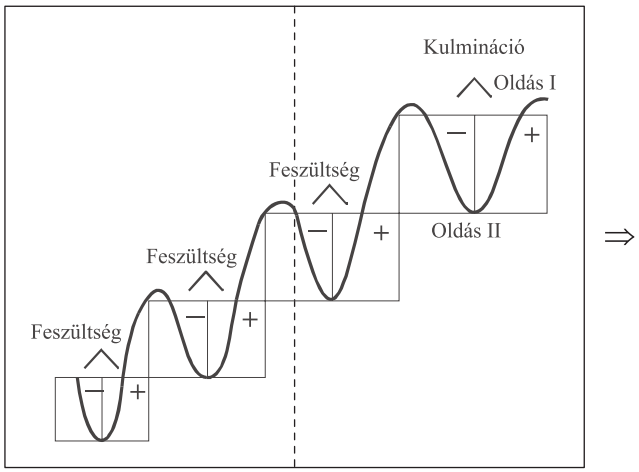


42. ábra



43. ábra

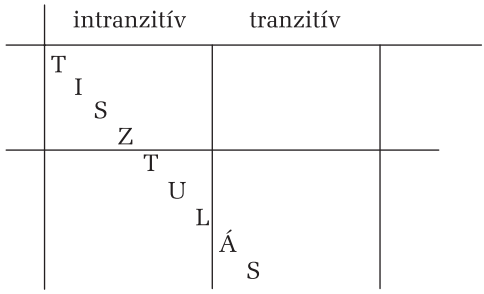
megmódolás ellentétjeinek egységét) behelyettesítését az emóciók egymásba váltásával, egymásra helyezésével, alárendelésével, sőt egybeolvasztásával. Az emocionális füzér váltakozásait az egymásba váltások füzére helyettesíti. Ha viszont váltakozás esetén a látszat egy növekvő érzés jelenlétét mutatja, annak ellenére, hogy a valóságban kettő volt (egy negatív és egy pozitív vagy fordítva), a konfliktuális egymásba váltások esetében a látszat két vagy több érzést mutat be, de igazán egy és ugyanarról az érzésről van szó. A valóságban az egymásba váltás egy és ugyanazon érzelem pozitív és negatív értékeinek állandó ismétlődő váltakozásának köszönhető. Ha folytatjuk az egymásba váltás és a váltakozás összehasonlítását, azt tapasztaljuk, hogy a mennyiségi felhalmozódás esetében a folyamatos elektromos áramhoz hasonló jelenség megy végbe, ahol egy és ugyanazon egység fenntartja pozitív vagy negatív minőségét, míg az emocionális egybe váltások esete inkább az alternatív elektromos áramhoz hasonlítható, egy és ugyanazon egység változtatja pozitív vagy negatív minőségét. Hasonlatunk befejezéseképpen nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a folyamatos áram alternatív árammá változásában válik hatékonnyá, amint a mennyiségi fokozások is váltakozás útján sokszor hatékonyabbak az ambivalens érzelmek tömbjébe integrálódva. Természetesen az említett kulminációs megmódolás esetében a folyamatos érzelmeknek is megvan a saját élete. Végül, helyzetileg, az érzelmek esztétikai feltételezettségének alapállása mind az érzelmek kulminációs, mind a konfliktuális megmódolásának premisszáit is tartalmazza.



44. ábra

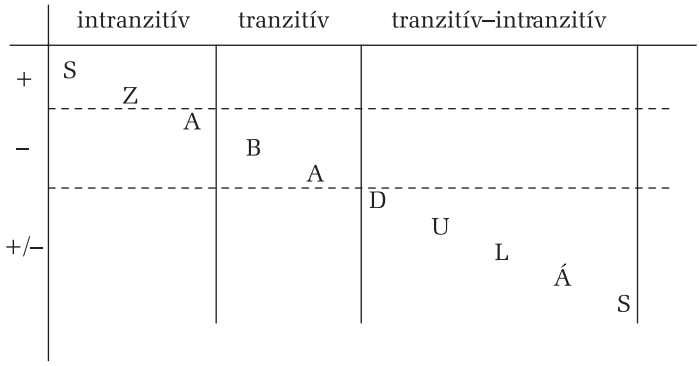
A konfliktuális érzelmek tömbje sokszor a váltakozó emóciófüzér komponenseit is tartalmazza, melyek az egész szintjén egyetlen ambivalens érzelemmé egyesülnek (44. ábra).

A megtisztító érzelem ambivalens jellege a következő négyes mátrixban jelentkezik:



45. ábra

A felszabadító érzelem esetében a két- és többértékűség egy komplexebb mátrixot eredményez:



46. ábra

Az első mátrix például a félelem, a szánalom, a sírás stb., a második pedig a kacagás, a mosoly, a hahota stb. esztétikai működését magyarázza, valamint ezeknek árnyalatait, melyekről részletesen majd az esztétikai értékek elemzésekor fogunk szólni.

4.2. Az érzelem dinamikája mint esztétikai minőség

A továbbiakban az érzelmek esztétikájához fűződő elmélkedéseink összegezésére és kiegészítésére összpontosítunk, a dinamika mint esztétikai minőség kibontakoztatásával. A harmóniakeresés viszonyteremtésében az érzelmek kivetett erőhálója ráilleszkedik az esztétikai mező mindkét pólusára: becserkészi a valóság és az eszmény végvidékeit is, és egyesíti az *ilyen* és az *ilyen is lehetne* kérdéseit abban a dinamikus válaszban, amellyel állítja vagy tagadja őket együtt vagy külön-külön. Hiszen csak vélt látszat az a valóságossá vagy ideálissá érzékített hiedelem, miszerint az esztétikai tér minden részecskéjéhez más és más érzelem tartozna, pontosabban más és más érzelem közvetítene közöttük. Valójában egy és ugyanazon érzelmi magatartás szóródásával állunk szemben, amely – mindig a tér sajátos állapotához igazodva egyidőben foglalja el az egyik, illetve utasítja vissza a másik térrészecskét benépesítő esztétikai struktúra állapotát. Akár a valóságban. Mert az érzelmi erő esztétikai két- és többértékűségét valós gyakorlatából meríti. A szeretni és gyűlölni, az akarni és nem akarni, a megtartani és elvetni érzelmi magatartásformái dialektikus létezési formák és a spinozai *omnis determinatio est negatio* elve szerint kezelik az állítás és tagadás ellentmondásos egységét (Spinoza 1980. 255–257.). A szeretett kedves iránti érzelem másik oldala (vagy oldalai) e kedvest eltávolító motívumok felé szinte magától értetődően negatíve rendeződik: gyűlöli és megszüntetésre késztet. A békeharc vágya vajon elképzelhető-e a háborús uszítás ellenszenve nélkül? És a jövő igézetében épülő új vonzalma vajon elvonatkoztatható-e a múltját hordozó jelen állandó meghaladásigényétől? Röviden: a valóság és az eszmény viszonyát elevenné alakító érzelmi medián szerepének létezési módja mozgásában, mozgása pedig erejében rejlik. Ám e mozgás az előre- és a visszajelzés villódzó ingázása, amely egyidejűségében éppen azáltal válik értékessé, hogy magát az értéket (valóságos vagy eszményi értéket) őrizve a viszony logikájában, az összhangot az ellenértékek visszautasításával biztosítja: egyaránt késztethet arra, hogy a már elért valóságost a jövőre is megtartsuk, hogy a kitűzött eszményit megvalósítsuk, vagy hogy – éppen ellenkezőleg – ne ragadjunk bele egy öröknek vélt mába, illetve hogy a megvalósíthatón innen ismerjük be eszményeink röppályáját, hogy disztingváljunk eszmény, ábránd, fantázia és fantazmagória között. És az érzelmi jelzés–visszajelzés dialektikus mozzanatait még sorolhatnónk tovább is.

Az érzelmi magatartásforma az esztétikai mezőben a valóságos érzelem művészi analógiáját teremti meg, és ezen keresztül valósítja meg a művészet és a társadalom közvetítettségét, pontosabban közvetíthetőségét. Az

analógia hatékony alapja pedig az erőtényezők dialektikus jelenléte itt is, ott is: az állítás és a tagadás komplementaritása a valóságban is, a művészetben is. És a szép összhangja így válik dinamikus összhanggá: szépségében le kell küzdenie a rútat, miként más vetületekben a fenségesnek szemben kell állnia az aljassal, a tragikusnak a komikussal. A széptől való eltávolodás és megérkezés mikro-, illetve makro-ingajáratait vigyázza a közvetítő érzelem ambi-, illetve plurivalenciája a pozitív és negatív megkülönböztetések kereszttüzének fényében-árnyékában, sokszínűségében.

Tehát az érzelem maga oszlik fel, saját egysége kettőződik meg ellentéteire, és közvetítő erejét saját ellentéteinek egysége és harca határozza meg. Ám a közvetítés eleve feltételezi a közvetítésre váró tényezőket: a „-től" / „-ig" érzelmi fesztávja jogosan kéri számon a mitől meddig pontszerűséget is az oszcillálás minden pillanatában. Mert az érzelmi közép csak az érzelmi szélek közepe lehet, és kinetikus hatóerejét éppen a valóság, illetve az eszménypólus helyzeti ható-, illetve visszaható erejétől kölcsönzi, hogy aztán emezek potenciálját tovább növelve kamatostul fizesse vissza a viszony megteremtése révén e szélek felé a kapott kölcsönöket. Az esztétikai erőtér érzelmi dinamikája műalkotásokban alakítja társadalmilag közvetíthetővé a viszonyteremtés harmóniakeresését. A közvetíthetőség keresését pedig mindig is az érzelem közvetítő szerepének a konkrét megmódolásai biztosítják. Ám ezek a konkretizációk rendszerint jelképesek, és csak ritkán váltanak át közvetlenül a valóságos lét prototípusaiba – különben a közvetítettség távlatszerűségét szüntetnék meg –, és a hasonlót az azonossal felcserélve a látszat és valóság olyan szerencsétlen-illuzórikus egybeesését produkálnák, ami pontosan az esztétikai szféra társadalmi létjogosultságát szüntetné meg: az, ami csak megtörténhetne, mindig örökösen megtörténtté válna, sőt a valóság egybeesne az eszménnyel, a múlt–jelen–jövő tézise–antitézise–szintézise pedig egy képzeletbeli ma pillanatnyi pontszerűségébe zsugorodna és az erőhálót összehúzva becserkészet ürességgel maradnánk. Persze a naturalizmus és a sematizmus ilyenfajta útvesztőin innen az esztétikai tér ilyenfajta létjogosultságát az érzelmi dinamika valósággá tételében a műalkotások úgy hitelesítik, hogy a megszüntetett művészi kép „leközvetíti" a valóságost is, az eszményit is; jelzi őket: dialektikus kapcsolatuk jele. A művészi kép ebben az értelemben mindig jelkép, ám megnyitásra váró és feltárható jelkép, szimbólum.

Felnyitottságának konkretizációját az összetevői között ható érzelem biztosítja. Elsősorban hatékony közvetítésében, erejében. Erejének kézzelfoghatóságát pedig az állítás és tagadása dialektikus minőségei szolgáltatják. Persze művészileg érezhetővé kell tenni ezeket a minőségeket,

és esztétikailag képesnek kell lennünk az érzékivé tételek avatott befogadására minden művészetben, különben nincs műalkotás, de nincs integráns esztétikai kultúra sem.

Az érzelmi erő belső megkettőződésének művészi megvalósításai és jelképes konkretizációi híven követik az esztétikai értékek kialakulását e kialakulás folytonosságában is, megszakítottságában is. Végül is a kísérő érzelem a díszítőjelző konokságával illeszkedik rá az adott értékre, és következetesen jelezve konkretizálja azt. Ezekben a jelzésekben rejlő különbségtételek pedig elvezetnek az érzelem belső osztódásához: bizonyos érzelmi minőségek bizonyos érzelmi állapotokat hoznak létre az egységes állítás–tagadás egyetemes dialektikáján belül. Ám ez sem változtat eredeti megállapításunkon, miszerint az így konkretizált érzelmek is két, illetve többértékűek maradnak. Csupán sajátos színskáláját hozzák létre az ellentétek egységének és harcának hol kialvó, hol fellobbanó kereszttüzében. Mert az igazolás és cáfolás kettősségében a szép–rút értékösszecsapásait kísérő érzelmi erő másként nyilvánul meg, mint a fenséges–aljas vagy tragikus–komikus esetében. Sőt, míg a szép–rút az összecsapások globális lefolyását jelzi, addig a többi érték már önmagában továbbtagolva hordozza az érzelmi közvetítettség dinamikus konfliktusait.

A szép–rút érzelmi kontrasztja – a lelki nyugalom *kontra* félelem – a közvetítés dinamikáját valóság és eszmény között mind a műalkotás egészében, mind a mikrostruktúrák egészében valósítja meg, abban az értelemben, hogy a széptől való eltávolodás és/vagy a széphez való megérkezés helyzeti állapotára alapoz: a pólusok feszültségét pontszerűen exponálja, szembeállítja őket. Úgy is mondhatnók, megrövidíti az előkészítés–feszültség–oldás láncreakcióját úgy, hogy a feszültségközép az előkészítés és oldás mozzanatait kölcsönösen előlegezve egymásra teszi őket. Bartók zenéje például következetesen alkalmazza az ideális *kontra* torz ellentételvet; érzelmi metaforáinak eszmetársításai végig a szép és rút harcának zenei tükröződései, persze az állítások–tagadások számos változatában. De ezt az érzelmi-dinamikai elvet hordozzák magukon általában a népművészet alkotásai is. Itt rendszerint a medián-funkció feszültségereje felnő, és az ellentétek metaforái hiperbolákká magasodnak. A népmesék hősei a rendkívüli feladatok megoldásához mindig felerősödnek a hiperbolák és a litotészek dialektikus kontrasztjaiban – óriásoktól törpékig és viszont. Ugyanerre a globális építkezésre stiláris paradigmák a romantika általánosító eljárásai. Victor Hugo szembeállításaira a nagyon-nagyon rossz (pl. Javert) végül is a szép–rút esztétikai erőspektrumát sarkosítja a helyzetállapotok alternatíváiban. Mint ő mondja,

a rútat többszörösen is meg kell mutatnia, hogy ezzel szebbé tegye a szépet, mert a rút ezerarcú, míg a szépnek csak egy arca van (Hugo 1965. 229.). És a modern művészetekből is idézhetnénk hasonló érzelemdinamikai szerkesztéseket. Az expresszionizmus a szép és a rút emocionális ellentétezését megint csak az állítás–tagadás átfogó ívén valósítja meg. Ám itt a tagadás erőssége a torz kiemelése révén a rút kihangsúlyozásához vezet el; a rút tartamának kifutópályája persze helyzeti állapotát is konszolidálja: ellentétező készsége elsöprő erejűvé válik. Gondoljunk Kafka novellahőseire, Kokoschka vásznaira, Berg *Wozzeck*jére. Már-már úgy tűnik, a szép esztétikáját a rúté váltja fel. Valóban, itt a szép elodázott nosztalgiáján is túlra kerül, és az érzelmi közvetítés ereje kimerül abban a freudi alapokra épülő adornói programban, mely szerint e művészet megtanítva a konkrét félelemre az embert, védi az elvont szorongástól (Zoltai 1969. 282–283.). És persze tanulságos volna részletesen megvizsgálni, hogyan szelídülnek harmonikusabb megoldásokká a korabeli expresszionizmus jelképes hiperbolái a nemzeti iskolákban és mai művészetünkben is, azt, hogy az érzelmi közép dinamikus közvetítettsége miként vált át az „el a széptől” a „vissza a szép felé” változatába a valóságos és eszmény összevetésének jelenkori művészi megmódosulásaiban. Ez történik a tudományos-fantasztikus regényekben vagy az ezekre épülő filmekben, avagy az elektronikus zenei hangzásokban, és ezek mellett a komplementaritás teljes igényével jelentkező „neo” kompozíciókban fogant dinamikus kompozíciókat stb. A közvetítő érzelmi közép dinamikai ingajáratából származó megkettőződés mindig is a pozitív és negatív magatartás szembeállításához vezet, amely a valóság–eszmény pólusai felé történő érzelmi tájékozódásban az állítás, illetve a tagadás döntéseit következetesen a pólusok serkentéseire adott szimpátia- vagy unszimpátiareflexek jegyében véglegesíti. Ezek a véglegesítések azonban sohasem kizárólagosak. Bár a szép–rút globális kontrasztja ilyen örökös sarkosodásra enged következtetni (mi több, az úgynevezett zárt struktúrájú műalkotások pedig az eszmei irányulásokat érzelmi vetületeikben is véglegesítik), a többi értéket kiváltó érzelmi közép dinamikája mégis arról győz meg, hogy a valóság és az eszmény között makrokozmikusan, avagy a tárgy és a fogalom között mikrokozmikusan rendező erőkétértékűségek (bivalenciák) a váltóáram digitális opciói szerint hol itt, hol ott ütik fel a pozitív vagy negatív viszonyulás stratégiai hídfőállásait, és csak végső összefüggésben, az úgynevezett művészi-esztétikai eredő jegyében (és ott is csak viszonylagosan) állandósulnak. Gondoljunk például a művészi hagyományokban rejlő értékek koronként történő újraértékeléseire

stb. Tehát az adott tárgy vagy valóság érzelmi lereagálása lehet például egészében a szép jegyében történő harmonikus viszonyulás, de ez nem zárja ki az esetleges korrekciók végrehajtásának sem a lehetőségét, sem a szükségszerűségét. És viszont, a rútban fogant ellenzések is végső soron szórtabb spektrumúak, mint előre hinnők, különben hiányoznának belőlük a hasonlóság különbségében ható analóg mozzanatok, amelyek nélkül a szép–rút dialektikus képi struktúrálódása nem volna lehetséges sem, szükségszerű sem. Íme a paradoxon: a szép–rút globális összetevése nem globális. És nem is lehet az. Innen következnek a megkettőződések szükségszerű továbbárnyalódásai is a többértékűség felé: az érzelmi közép dinamikája közvetítő ingajáratában más és más erősségű lesz, aszerint, hogy az adott értékek minőségét a szép mérlegén hogyan lehet és kell minősíteni: többé vagy kevésbé pozítive, illetve negatíve.

Az érzelmi közép dinamikus közvetítései az esztétikai erőtérben rácsatolódnak a szép–rút körül a többi érték valóság–eszmény pólusaira is, és mint már jeleztük, az adott értékeken belül is megvalósítják az emocionális erő esztétikai többértékűségét. Ezáltal pedig az állítások–tagadások sajátos változatai jönnek létre, amelyek szóródásukban rendkívül gazdag erőbeli sokféleséget teremtenek az esztétikai mező számára. Mindenekelőtt az adott értéket kísérő érzelem közvetítő funkciójában megkettőződik, pontosabban két értéket vesz fel, akár a másodfokú egyenletek megoldásai. És itt is mindkét „gyök" érvényes, bár mint ott is, az egyenletek gyakorlatában rendszerint az egyik érték válik operánssá. Persze ezek a belső megsokszorozódások sajátosan viszonylag önálló esztétikai struktúrává csomósodnak a mezőben, és a valóság–eszmény pólusokkal határolt szemantikai tér mindmegannyi érzelmi jelentéseivé minősülnek a szép–rút összevetésében. Pontosabban: azokat a helyzeteket teremtik meg, amelyekkel mérhetővé válik az előkészítés–feszültség–oldás mozzanatainak a közelsége, illetve a távolsága, vonzása, illetve taszítása az alfát és ómegát is jelentő szép–rút centrumától. Ám e közelségek és távolságok és vonzásaik, illetve taszításaik a helyzeti állapotokat dialektikusan összefüggésbe hozzák a mezőben a befutásra váró út megtételével, és a leküzdésre váró akadályok lebírásával, amelyek az érzelmi közép potenciálját mozgásenergiává, a mozgásenergiát pedig aktívan ható esztétikai tényezővé változtatják. A helyzet- és mozgásállapotok kölcsönös feltételezettsége tehát dinamikus létezésével magyarázza a már említett három lépcsőjű láncreakció társadalmi közvetítődését is az esztétikai szféra összevetésében világunk valóság–érzelem–eszmény hármasával, avagy a művészi alkotás világában a tárgy–érzelem–fogalom tri-

ászával. Belátható, hogy e kettős közvetítésben (valóság/esztétikai szféra, esztétikai szféra/művészi alkotások világa) maga az érzelem dinamikus létezési módjában van jelen, hiszen abban a középben tételeződik, amely az emberi tevékenység területén a legelevenebb tényező, nevezetesen az előkészítés és az oldás közötti feszültségben.

Nos, ezek a feszültségek értékkonkretizációik révén népesítik be az esztétikai mező erőterét koncentrikus körökkel erősítve fel a szép–rút globális ütközéseit.

Persze ezekbe a koncentrikus körökben a pozitív érték érzelmi közepe éppúgy megkettőződik (sőt, megsokszorozódik), mint a negatívé. Mert mást és mást jeleznek a fenséges, illetve aljas, a tragikus, illetve a komikus dinamikai kontrasztjai a fenségesben is, az aljasban is, a tragikusban is, a komikusban is. Például csak látszat a fenséges és aljas érzelmi közepének a dinamikai azonossága. Mert azon túl, hogy mindkettő a pozicionális állapotra összpontosít, és az ellentétek potenciális egységére alapoz, a bennük rejlő állítás–tagadás egysége teljesen ellentétes irányulást mutat. Valóban a fenséges is, az aljas is a valóság–eszmény viszony mennyiségi felhalmozódásához vezet, és ennek a halmozódásnak a mértéke a *mértéken felüliség*. Így mindkét esetben a leküzdésre váró akadályok valósága áll szemben a megvalósítandó eszmény távlataival. Ezért aztán a feszültségállapot akadályról akadályra nem csökken, hanem nő, és a helyzeti állapotok alapozottsága fokról fokra konszolidálódik. Az oldás kinetikai mozzanata pedig a gyors változásban, pontosabban az egyik helyzetről a másikra történő átváltásban érvényesül, amikor is az adott feszültség megszűnése mindig azonos előjelű értéket produkál. Például a vihart kiálló Toledo városkája a látvány félelmetessége ellenére sem lesz negatív tónusú El Greco festményén, és a helytállás fenséges diadalát hirdeti (Becker 1963. 311–312.), míg Jago tettének aljasságát a taktikai tökély csúcsán bonyolító fondorlatok sorozatos sikerei sem színezik pozitív kicsengésűvé. Ám mindkét esetben más lesz a kísérő érzelem erőbázisának a megnyilvánulási módja. Mert a fenséges értéket megvalósító érzelmi közép és a befogadó emocionális mediánja azonosan alternáló, míg az aljas érzelmi katalizátora merőben ellentétes mozgású, a néző affektivitásával szemben. Hiszen az elsőben a kísérő érzelem belső ellentétezése – a döbbenetet felváltó örömérzés az akadály leküzdése után és az új akadály megjelenése előtt – analóg hullámzást idéz elő a befogadó lelkivilágában is; míg az utóbbi esetben éppen fordítva, az aljas katalizátorának sikerei-örömei döbbenetet, küzdelmei pedig a megsemmisülés reményét keltik a szemlélőben. És a megoldások is ellentétesek, mert a

fenséges pozitív élménye a győzelem, a negatív a hősi halál okozta döbbenet; ugyanakkor az aljas esztétikai elfogadásában annak pusztulása hordozza a jogos elégtétel érzését, és úgynevezett győzelem kelti a negatív élmény mementóját.

Összefoglalva: az ember és világa között lezajló összhangkeresés a viszonyalkotások dinamikus centrumából indul ki: a pólusok szembenállása az egybeolvadás helyett a viszonyulás létét teremti meg. Ám e lét átcsapásos mozzanatai az állítástól a tagadásig és onnan is tovább a pólusok közé „ütközőt" iktatnak be, és a viszonyt magát elodázzák: a közvetlenség közvetítetté válik. Az elodázott viszony fogalma nem dilemmatikus, hanem egyszerűen bőbeszédűen fogalmazott fogalom. Mert a szembenállás az azonosságon túliságban jöhet csak létre, az azonos és nem azonos között pedig ott áll az *és*ből, az és közvetítéséből származó viszonyíthatóság lehetősége. Ennek valósága pedig a viszony. A viszony tehát közvetített: többlet a puszta egymás mellé rendeződés véletlen automatizmusánál; kibernetikus többlet, a jelzések és visszajelzések sokaságának a többlete. Ám a közvetítettség pozitívuma is csak e pozitívum negatív árnyékában az, ami. Mert a közvetítettség nemcsak közvetítővé, hanem lezáró közvetetté is válhat: egy adott ponton elszigetelt úgynevezett antiviszony is kialakulhat a kezdetben aktív pólusok vonzásainak rövidre zárásában. Az ilyen rövidzárlat az esztétikai szférában is a közömbösség állapotát szüli: az élmény hiányát. Ekkor pdedig még a kérdések feltevése is elmarad: feleslegessé válik az ilyen? de *milyen is lehetne?* A válasz helyén pedig az erejétől megfosztott tér tátong csupán.

Ám éppen ez az ütköző, ez a közép, az érzelemnek ez a közvetítő szerepe hivatott arra, hogy a közömbösség káoszát értelmes harmóniával töltse ki, hogy felerősítse a valós világ, illetve az esztétikai erőtér „anódjait" és „katódjait", hogy a szikrainduktor villódzásához hasonlóan a kapcsolatokat és ezek dinamikáját létrehozza azáltal, hogy saját lényegi erőit továbbítja feléjük. Mert így adja és csak így adhatja vissza nemesen azt a kölcsönt, amelyből önmagát, e püthagoraszi közepet kialakította: a szélek újraélednek, a valóság valóságos, az eszmény eszményi lesz, mert a tárgyat „érdekessé" teszi az értelem számára, az értelmet pedig eszme teremtésére készteti. A valóság így válik eszményhordozó valósággá – az eszmény pedig valóra váltható gondolattá. Persze a közvetlenség tiszta igézetében szemlélve a viszonyalkotást, még az ilyen aktív közvetítettség is idegennek és ellenszenvesnek tűnhetik. És a megvalósított közvetlenségben is ott rejtőzködik majd a közvetlenné, pontosabban a közvetlenebbé tétel vágyakozása, és az érzelmi közép valós, esztétikai létjogosult-

sága akkor is szükségszerű lesz. Mert az emberek között is „csak" kell közvetíteni. Minden azon múlik, hogy felismerjük, ami szükségszerű, önmagában még se nem rossz, se nem jó, csak mi tesszük ezzé vagy azzá. Az érzelmi közép tehát szükségszerű. És erejét ne fokozzuk le, az elidegenedésbe kisülő rövidzárlatokká, hanem arra használjuk fel, hogy kapcsolatainkat, mint Hegel mondaná, a közvetítés bensőségességében, a kérdésfeltevések és megválaszolások kereszttüzében általa mindig dinamikusan alkossuk meg. Ennek a megalkotásnak stratégiai „előtere" az esztétikai mező, taktikai porondja pedig a műalkotásba zárt értékek összessége, az az integráns esztétikai kultúra, amelyre – és ebben áll harmóniaóhajtásunk dinamizmusa – az érzelem kivetett hálója mindig is úgy illeszkedjék rá, hogy az állítások és tagadások egységét-harcát avatottan az új irányába vetítse ki, a valós élet területeire is.

5. A művészi jelentés zeneisége. A meghatározatlan tárgyiasság párhuzamos elemzése a meghatározatlansági relációval

5.1. A művészi jelentés zeneisége

Az esztétikai erőtér minősített ítéletei viszonyfogalmakból jönnek létre; a műalkotások elsősorban e viszonyfogalmak dialektikus hordozói.

A viszonyfogalom nem az ítélet összetevőinek közvetlen tartalmaira reflektál, hanem magának az összetevődésnek, az elemek kapcsolatának a milyenségét jelöli. A nyelvben pl. a jelentés azért viszonyfogalom, mert a szó (vagy általában a beszédmű) kapcsolatát jelenti fogalmával, képzetével és nem magát a tárgyat; a tárgy maga már (vagy még) nem viszonyfogalom, kívül esik magának a jelentésnek a fogalomkörén. A viszonyfogalmakból, a jelentésekből kialakított kapcsolatok mindig hordozzák a minősítés lehetőségét. A köznapi gondolkodás és a nyelv nem mindig, a műalkotás azonban kötelezően minősíti viszonyfogalmait ítéletekben (ha a köznapi gondolkodás maga is ezt teszi, akkor maga is rendszerint az esztétikai szférába emelkedett). Károly Sándor kimutatja, hogy a jel és a jeltárgy viszonya a jelentést önmagában még nem formálja pontossá, ehhez elengedhetetlenül szükséges a jelentés viszonyfogalmának egész hatókörét tekintetbe venni. Mert „az *ágyaz,* és *ágyat csinál* jeltárgya ugyanaz, de

jelentésük nem, ui. szintaktikai viszonyuk más; az utóbbinál mondhatom: *kényelmes ágyat csinál,* az előbbinél az *ágy* nem kaphat jelzőt".[22]

Az esztétikai erőtér legfontosabb „jeltárgyai" az esztétikai viszonyok alkotóelemei, általában a valóság és az eszmény, konkrétan a téma és az eszme, a műalkotások mikrokozmoszában pedig a művészi kifejezőeszköz és annak vezérlőelve. Viszonyulásaikból, pontosabban viszonyításaikból, összevetéseikből jönnek létre esztétikailag minősített ítéleteink, hogy ez vagy az (jelenség, dolog, lény, tárgy, esemény, gondolat, tett stb.) szép vagy nem szép, illetve csúf vagy nem csúf…

De az esztétikailag minősített ítéletek dialektikusak; az A vagy non-A helyét az A vagy B kapcsolata váltja fel, a szép vagy csúf és ennek változatai, a fenséges vagy aljas, illetve tragikus vagy komikus. Ezek a minősítések pedig nem a valóságot és nem az eszményt, hanem a valóságot *és* az eszményt definiálják rendszerint úgy, hogy a műalkotásokat társadalmi közvetítettségükben mindig is a kijelentő → feltételes és → felszólító mód előrehaladó ívén programálják: ilyen, → ilyen lehetne, → ilyen kell legyen (rendszerint a volt, a van és a lesz művészi virtuális egységében).

Az esztétika elméletében kezdettől ott bujkált a sejtés, miszerint a szép jegyében minősített valóság *és* eszmény más, mint a valóság illetve az eszmény önmagában. Platón (1984) a világ szépségében, Arisztotelész (1974. 22.) a művészetek világában keresett választ a rejtőzködő kérdésre. *A nagy Hippiasz* alternatívája *a* szép, illetve a *szépségek,* pontosabban *az* eszme tökéletessége (a tökéletes szép) és a *tárgyi világ* tökéletlensége (a szépségek heterogenitása) előrevetíti a *Poétika* felismerését: a költészet azt *is* megmutatja, ami megtörténhet. Innen már csak egy lépés választhat el a minősítés elvont lehetőségeinek a megértésétől, miszerint a minősítés alternatíva: az igen vagy a nem, az elfogadás vagy a visszautasítás, a szimpátia vagy az unszimpátia kettős lehetőségéből adódó döntés szükségessége – esztétikai ítélet.

22 Meghatározása a jelentésről – amit elemzéseink során kiindulópontnak tekintünk – a következő: „A jelentés a jel (vagy jelkapcsolat) használati értéke (funkciója), amely a használók kisebb-nagyobb csoportja számára absztrahálás útján előírja (megszabja) a jel (jelkapcsolat) vonatkozását a valóság megfelelő részletéhez, ennek a valóságnak a vonatkozását a jelek használóihoz, a beszédszituációhoz s általában más jelek használatához, s e vonakozásoknak megfelelően a jel (jelkapcsolat) hozzáilleszthetőségét más jelekhez a beszéd kisebb és nagyobb egységében és e beszédbeli szerepben helyettesíthetőségét más jelekkel (vagy jelkapcsolatokkal)" (Károly 1970. 43.).

Azok a tragédiák, amelyek pl. az értelem és az érzelem ellentmondásállapotára épültek, híven tükrözik az esztétikai ítéletmondás egyetemes feszültségét is: mert a szép mindig valamihez viszonyítottan szép, és nem etalon elsősorban, hanem a kívánt *más* valamivel szemben, még akkor is, ha a viszonyítás eredménye „csak" fokozottan szebb, még szebb volt. Mert éppen ezek a fokozatok szülik diszkrét állapotaikban az újabb és újabb minőségeket: a valóság–eszmény konfrontációi szinte matematikailag feltételezettek, az egyensúly-, az eltolódás- és a konfliktusfázisok ítéletszerű esztétikai feldolgozásában: a szebb fenségessé válik, majd tragikussá, a rút aljassá, komikussá; a szép–rút viszonyfogalompár tengellyé szélesedik.

Az ítélet minősítésében a tetszés–nemtetszés látszata mögött az ítélet ésszerűségét, a valóságtól az eszményig és fordítva, szellemi tevékenységünk egésze irányítja és határozza meg. Ennek az irányítottságnak a belső mechanizmusa maga a viszonyfogalom generálása, az ítélet előkészítése és létrehozása. Hajlamosak vagyunk ezt a belső mechanizmust pusztán a képiség, illetve pusztán a gondolatiság képzeti, illetve fogalmi szintjeire vonatkoztatni. Holott az irányítottság alapfeltétele a viszonyfogalom összetevőinek viszonnyá alakítása, a viszony pedig az összetevők kölcsönös közvetítése, közvetítettsége, a korreszpondenciák megtalálása, és e megtalálás tartalmának a kifejezése, mert a kép és az eszme csak közvetített és együtt kép *és* eszme: alkotás.

Próbáljuk meg éppen ezt a közvetítést megragadni képtől eszméig, képzettől gondolatig, az érzelmek esztétikai minőségében. Mert az érzelem az a mikro- és makrokozmikus részecske, amely pozicionálisan és sebességében is e viszonyfogalmak kialakításában is, hatásában is egyaránt részt vesz.

Persze igaz, az esztétikai szféra különössége éppen abban áll, hogy virtuálisan kapcsolódik a valós egyeshez (tárgy) és az általánoshoz (gondolat). És ebben a virtualitásban nem beszélhetünk igazán sem tárgyról, sem gondolatról. Sőt, miként a jelentés fogalomkörében láttuk, az esztétikumében is észre kell vennünk: önmagukban a jeltárgyak nem jelentenek semmit, ők csak saját maguk. Így érzelemről sem beszélhetünk, mint közvetlen viszonyról egyetlen műalkotásban sem. (Mellesleg ezért igaz, hogy a műalkotásban még tér illetve idő sincs, csak a tér *és* idő potenciálja.) És mégis tudjuk, minden műalkotás érzelmet ébreszt, sőt gondolatot hordoz egy valóság képzetileg, érzékletesen megidézett talaján.

Miként lehetséges ez? Van vagy nincs képisége érzelmi tartalma, eszmei töltése az esztétikai erőtérnek és implicite, a műalkotásoknak? A viszonyfogalomból fakadó ítéletek minősítései transzcendálnák a virtuális különös szféráját? És ezáltal megszüntetnék immanenciájukat? Mire

megragadnók az esztétikai mező koordinátáit, már ki is siklana kezünkből a vélt felfedezés minden haszna?

Az utolsó megállapítás végkicsengését megfordítva, pontosan így is van. Mert az esztétikai szféra érvényességének haszna-öröme éppen abban a tényben rejlik, hogy az alkotás–befogadás alfája és ómegája között a koordináták pontos, de szubjektív bemérése elengedhetetlenül elvezet az esztétikai szféra belső egészének a megbontásához, a viszonyfogalmak hálójából kibogozzuk a képet is, az érzelmet is, az eszmét is, sőt magát a valóságot is, az eszményt is, és… lerombolva az esztétikai különöst, hasznossá tesszük; csakis ezáltal viszonyulhatunk közvetlenül érzelmeinkben is mindazokhoz az összetevőkhöz, amelyekből megalkottuk az esztétikum erőterét és benne a műalkotásokat. Minden azon múlik, hogy e közvetítettség elvontsági foka hogyan és mennyire teszi lehetővé éppen a lebontásra és az abból fakadó elégtételre (mondjuk, tetszésre?) vonatkozó elvárásainkat.

Valójában tehát a közvetítettség, az *érzelem pontja,* ez az „és" az összetevők között potenciálisan hordozza azt, amit manifeszt tartalomként várunk el az esztétikai értéktől mindennapi létünkben is és a műalkotásokkal szemben is. Az érzelmi kíséret közvetítő minőségének nyomon kísérése rávilágíthat az alkotás–befogadás viszonyfogalom körének egészére is; hiszen a közvetítettség feltételezi nemcsak a közvetlenséget, hanem elsősorban a közvetítésre *váró* elemek szerepre vállalkozását, funkcionalitását is, tárgytól gondolatig, illetve képtől eszméig. De ha a tárgy képpé, a gondolat eszmévé közvetítődik, illetve kettőződik, az érzelem hogyan hajtja végre kísérő szerepét? Nos, ő is kétszeresen van jelen, elvontan és konkrétan. Az elvont érzelem a konkrétnak a törvényszerűsége, amely modellként hat az esztétikai szférában, illetve visszahat onnan a valóságra. Röviden: nem a tárgyat (sem érzékletét), nem a gondolatot (sem eszmei üzenetét) és nem az érzelmet (sem művészi vetületét) kell elemeznünk, hanem egy olyan – mondjuk úgy – metamechanizmust, amely viszonyfogalmak szintjén rendeződik, de amely hatásában mindig is visszavált akár a valós, akár a virtuális összetevők tárgyfogalmain át ezeknek az összetevőknek a tevékenységére. Még rövidebben: egy ontikai tétel gnoszeológiai megvilágítására vállalkozunk:

– a viszony létrejötte problémafelvető, amelyet megelőz előkészítése, és követ a megoldása;
– az előkészítés viszonylagos, de a felvetett probléma mindig abszolút, a megoldása pedig – sarkosítva – vagy sikeres (pozitív), vagy sikertelen (negatív).

Mechanizmusunk a másodfokú egyenlet jegyében funkcionál, és minden esetben feltételezi mindkét megoldás lehetőségét: az adott megoldás hátterében ott neszez mindig *az a másik* alternatívája is. Ebből következik, hogy a feszültségkeltés a viszonylagos előkészítésből mint elvontból, mondhatnók, semlegesből indul; konkretizálódik a felvetett probléma szintjén, és a megoldás szintetizálja az előző két fázis általánosító szintjeit egy bizonyos konkrét mögé húzódó esztétikailag elvont kettősségében.

A felvetett probléma konkrétsága az egyedi látszatában bujkáló egyetemes: ő maga tehát különös.[23] Megoldása ezt a különöst vezeti le: megszüntetve megőrzi a szintézisben.

A feszültség–oldás tehát e mechanizmus keresztmetszete. Ez a megállapítás így valamennyi emberi tevékenységre érvényes, tegyük hozzá ugyanakkor, valamennyi emberi tevékenységben e keresztmetszet központi hordozója az érzelmi szféra. Valóban, az emberi érzelem minden tevékenység különöse, az az akcióközép, amely koncentrikus hullámerejével sugározni képes, és rendkívül dinamikus, termékeny kapcsolatot tud teremteni az emberi tevékenységek különböző alakulatai között: ő maga mint közép a pólusok között egyszerre közvetlen és közvetett, közvetítő és közvetített, de mindezeket a tulajdonságokat állandóan átruházza létezésének körülményeire is: konkréttá vagy elvonttá képes tenni magukat a viszonyokat is, amelyek hordozójává vált, sőt közvetít is, és elsősorban az érzelem közvetít ezek között.

Tehát az emberi tevékenység különböző alakulatai az érzelmek révén közvetíthetők. E közvetíthetőség mint alapkritérium jelenik meg az esztétikai szféra számára: a művészi kép jelentésén, az esztétikai tükrözésen tulajdonképpen egy olyan sajátos közvetítést kell értenünk tevékenység és tevékenység között, amely maga is viszonylag önálló produktumokat – műalkotásokat – hoz létre ember és világa között. Ezek az alkotások tehát megint csak tevékenységi szférát teremtenek, és társadalmi szükségszerűségüket e tevékenységi szféra visszaközvetíthetősége igazolja. Különösen áll ez a zene és társadalom közvetítettségére. Éppen ezért a zenei jelentés lényegét is közvetítettségében kell keresnünk, mégpedig elsősorban a közös láncszem, a közös akcióközép, az érzelmi együttható segítségével. A két szféra (társadalom, zene) közvetíthetőségéről Max Weber elemzéseivel kapcsolatosan T. W. Adorno általános érvénnyel is kijelenti: „Ami a szellemet a zenében előrehajtja, a Max Weber által joggal központinak minő-

23 A különösnek mint az esztétikum központi kategóriájának elemzését l.: Lukács 1957.

sített racionalitás elve nem egyéb, mint a művészeten kívüli, társadalmi racionalitás kibontakozása. *Ez* mintegy »megjelenik« *amabban* (…) A zenéből nemcsak a puszta analógiát hallhatjuk ki, hanem voltaképpen ugyanezt a velejéig kettős jelleget is (Adorno 1998. 334.).

Feltevésünk szerint ezt a több mint analógiát a közvetíthetőségben és közvetítettségben az érzelmek valósítják meg azáltal, hogy minden emberi tevékenység létezési módját megszolgálják, hogy az ember társadalmi és művészeti, tehát zenei tevékenységében is egyaránt jelen vannak, és hogy nemcsak *ott vannak,* hanem a tevékenység szférái között szerves viszonyokat teremtenek. Azt is mondhatnók, hogy magában a tevékenységi körök kialakulásában is szerepet játszanak: katalizátorként „átjátszszák" egyik tevékenységük lényegének a struktúráját a másikba, és fordítva. Mert az érzelmek, akár a társadalom vagy a zene, az ember valóságkonfrontációjában születnek, ennek a valóságnak a talaján *racionalizálhatók,* pontosabban racionalizálódnak az eszmény irányába, illetve *realizálhatók* és realizálódnak is a valóság további alakítása felé, miközben megmerültek az eszme értelmi-gondolati áramában. Racionalizálódásuk során pedig nemcsak híven követik az ontikailag vagy gnoszeológiailag felvetődő probléma (feszültség) megoldását, hanem szervesen hozzájárulnak mind a feszültség felkeltéséhez, mind megoldásához: átveszik és tovább élezik a létből fakadó kérdés megoldáslogikáját, nyomon követve az értelem alakulásának minden stádiumát.

Persze feszültség–oldás közvetítettsége nemcsak a belső esztétikai mezőn belüli binomokban érhető tetten, érvényes, sőt meghatározó vonás az esztétikai mező konfrontációira is. Így maga a zene *is,* a társadalom *is* közvetített és binomjában a viszonyfogaloméhoz hasonló dinamizmust észlelünk. Az oldás–feszültség lánca itt is releváns; persze a párhuzamok síkján – vagyis ugyanúgy történik (vagy nagyon hasonlóan) a művészetben is, mint a társadalomban. A kettő közvetítettségének felfedezése a zene társadalmi nélkülözhetetlenségének legfőbb igazolása: annak a tudomásul vétele, hogy a zene életéből és átéléséből a valós élet megértése és megérzése következik. Vagyis nem puszta tükrözésről van szó, hanem azonos ontikai modell hasonló konkretizációjáról a világban is és a zene világában is. Ilyen zenei világot teremtett pl. Beethoven, aki képes volt a kortárs óriások – Haydn, Mozart – alkotta csúcsokon is túljutni, és a saját problémafelvetéseire a megadott formakultúrán és lehetőségein is túli új megoldásokat keresni a fejlődő társadalmi struktúra és racionalitás irányának megfelelően. „Ily módon tehát Beethoven viszonya a társadalmi valósághoz – írja Adorno – sokkal inkább a filozófiáéhoz hasonlatos – bi-

zonyos mértékig a kanti, alapvetően a hegeli filozófiáéhoz –, nem pedig a tükrözés ominózus objektivitásához: Beethoven művei a társadalmat fogalmak nélkül felismerhetővé teszik, nem pedig »lefestik«" (Adorno 1998. 336.).

Hasonló érvelésekkel a társadalom és a zene közvetítettségéről, amelyek a zenei jelentés megértésére szolgálhatnak, E. Blochnál is találkozunk. A zenei formákról alkotott triádikus rendszerében (Vitányi 1970. 209.) a társadalom dinamikus struktúráját választja felosztása alapelvéül, amely, mint kitetszik, újfent az általános ontikai-gnosztikai séma (előkészítés–feszültség–oldás, avagy tézis–antitézis–szintézis) szerint funkcionál: a) kötetlen, szabad éneklés; b) zárt dal, amelyben a rend fölébe kerül a szabadságnak; c) nyílt dal, „amelyben a zárt dal kötöttségei a forma magasabb rendű szabadságában az ellentétes építkezés (szonáta) elvében olvadnak fel" (Vitányi 1970. 209.). Zoltai Dénes árnyaltan elemzi Bloch vizsgálódásait a fúga- és a szonátaszerkesztés elveinek különbségéről, és kimutatja, hogy „túlélezi ezt az ellentétet, amikor a »drámaiatlan« fúgát mint a rendi társadalom reprezentatív műfaját szembeállítja a korai polgári korszak tipikus élethangoltságát képviselő, ti. témák harcára épülő szonátában. A fúga sokat emlegetett objektivitása sem egyszerűen a rendiség szociális szerkezetének statikus jellegét tükrözi vissza; a fúgaszerkezet a *már bomló* feudális világ viszonyai között jelent meg az elmélyülő szubjektív bensőség tartalmainak kifejezése szolgálatában. Ennek ellenére kétségtelen, hogy a szonáta zenei »szubjektumának« »két lelke« – ezt viszont már helyesen hangsúlyozza Bloch – technikailag a forma dinamikus erőtényezőinek hangsúlyossá válását, esztétikailag a készen kapott sors elleni forradalmi lázadás indulatát fejezte ki" (Zoltai 1969. 157.).

Számunkra még árnyaltabbnak és egyetemesebbnek tűnnek a két szféra közvetítettségének és jelentésanalógiájának felismerésére Schönberg elemzései. *Zeneszerzéstan*ában (1971) a zene dinamikáját és jelentéspremisszáit a dallamszerkesztésnek elemzésében úgy vezeti be, hogy olyan modellhez juttat, amely valóban közös lehet a társdalom dinamikájával és jelentésfeltételével is és elsősorban magával a gondolkodásával. Úgy tűnik, Hartmann szelleme kísért *a dallam* és *a forma* viszonyának elemzésében, az a híressé vált dichotómia, mit századunk gondolkodásával kapcsolatosan tételezett a *Problemdenken* (l. dallam), illetve a *Systemdenken* (l. forma) alternatívájában. Schönberg elemzése, bár nem mondja ki nyíltan, a *feszültség–oldás* viszony, sőt az *előkészítés–feszültség–oldás* modelljére épül, amelynek mint egyetemesen érvényes modellnek humanizálódása, irányítottsága egyaránt lehetséges, ér-

vényes, sőt szükségszerű mind a társadalom életében, mind a zenéében. Ezt a modellt zeneileg a *dallam és a forma* viszonyában determinálja, amit társadalmi analógként akár a társadalmi erők és társadalmi formák viszonyában találhatunk meg (a mi terminológiánk szerint a termelőerők és a társadalmi viszonyok feszültségében–oldásában). A dallamot elemezve először az előkészítés gondolata merül fel nála is; rámutat: az *előkészítő* „magányos hang nem problematikus, mert a fül tonikának, nyugalmi pontnak érzi" (Schönberg 1971. 115.); a *feszültséget* mint problémát fogja fel: „minden újabb hang kétségessé teszi ezt a nyugalmat" (Schönberg 1971. 115.), tehát feszültséget hoz magával (látni fogjuk az eltéréstől a kontrasztáló alternatívákig, onnan a konfliktuális egymásba átmenésekig és egészen az átcsapásokig menően). Ami pedig az *oldást* illeti, a problémát kiváltó dallam dialektikus viszonypárjában, a formában keresi: „Minden zenei forma kísérlet a nyugtalanság megszüntetésére, a probléma megoldására".[24] Akár a társadalmi mezőben.

De ezek az elemzések inkább a zenei és a társadalmi szféra közvetíthetőségét magyarázták, a közvetítő elemet kevésbé.

Ez az elem, mint láttuk, az ember érzelmi viszonyulásában összpontosult, és egyben ő maga is az *előkészítés–feszültség–oldás modelljében* funkcionál.

Mielőtt magát ezt a modellt megvizsgálnók, kiemeljük, hogy a jelentés maga ennek a modellnek konkréttá (társadalmivá vagy zeneivé) vált struktúrájából ered, oly módon, hogy maga az érzelem közvetítő viszonya jeltárggyá válik, és (társadalmi és/vagy zenei) használati értéket nyer; mert az érzelem társadalmi tényhez *is,* zenei tényhez *is* kapcsolódik, és mindkét esetben hasonlóan.

Hogy az annyiszor vitatott pszichologizmus beütéseit kizárjuk, azt is kiemeljük, hogy a társadalmi struktúra (minden szenvedélyes viszonyulás ellenére), illetve a műalkotás, zenei mű (az esztétikai szférára obligát emocionalitás ellenére) *magában nem érzelem,* de mindkettő rögtön az érzelem hordozójává, illetve kifejezőjévé válik, ha megfelelő feltételek (az első esetben a társadalom kellő pszichózisa, a másodikban művészet

24 Schönberg elemzése ugyanakkor fontos tanulság is: egyfelől stílusok, korszakok, életművek formakultúrájára vonatkozik, amelyek szinte rutinos védekezési magatartásformák tanúságtételévé objektiválódtak, másfelől a mindig újat, egyedit jelenti, ahogyan minden dallamlépés, minden megformálás újraalakítja (persze sikerrel vagy sikertelenül) a felajánlott formavilágot valahogyan a *langue parole* zenei pandanjaként (Schönberg 1971. 115.).

avatott alkotása-befogadása) mellett viszonyulunk hozzá és jelentését hasznossá akarjuk tenni.

Éppen ezért a továbbiakban az érzelmi struktúrákat önmagukban is, de az alkotásra és a befogadásra vonatkozóan is külön-külön, illetve összevontan mutatjuk be mindenik grafikonunkban.

Nos, ebben a párhuzamos viszonyban a hasonlóság éppen a belső mechanizmusok működésének párhuzamossága, az, ahogyan a zene zeneileg „leéli" azt, amit a társadalmi szint ontikája szociálisan megvalósít vagy megvalósíthat.

Tehát a viszonyfogalmak összekapcsolódásából fakadó ítéletek minősítése kicsiben is, nagyban is intenzíve is, extenzíve is az előkészítés–feszültség–oldás absztrakt sémájának a konkretizációiban jön létre.

A konkretizáció esztétikai szinten a három fázis közvetítettségében partikularizálódik. Láttuk, ezt a partikularizációt az eszmei és képi evidenciák mellett, melyek egyetemességükben itt is jelen vannak, mint bárhol másutt az emberi tevékenység területein, hol külön-külön (képek, fogalmak), hol összevontan (képi fogalmak, fogalmi képek, például térképek vagy kémiai térmodellek stb.), itt az érzelmi kíséret obligója jellemzi; pontosabban az, hogy az esztétikai szféra felbontásában – a befogadás során – szellemi tevékenységük sarkosítottan érzelmi beállítottságú. Vizsgáljuk meg az érzelmi mozzanat modelljét, oly módon, hogy jellegzetesen esztétikai funkciójára összpontosítsunk, éspedig arra, hogy az érzelem, pontosabban esztétikai metaforája, az előkészítés–feszültség–oldás közvetítője miként is közvetít és a közvetítésének lebontásával a valóság és az eszmény abszolútumához hasonlóan maga is miként válik önmagává, pontosabban miként válik érzelemmé. És tesszük ezt mindazért, hogy az esztétikailag minősített ítéletek viszonyfogalmának jeltárgyát genezisében fedezhessük fel. Mert minden tematikailag megragadott konkrét valóságelem és minden eszmeileg felvett elvont gondolat esztétikailag úgy válik virtuális jeltárggyá, hogy érzelmileg reagenssé lesz: az esztétikai jeltárgy = az adott tárgy jele + érzelmi közvetítettsége. Ez a viszonystruktúra épül majd be a jelentésbe, alakul esztétikailag használati értékké.

Az érzelem esztétikai modellje jellegzetesen két stádium koegzisztenciájára épül: a közvetlen és a közvetett állapotok szükségszerű egymásmellettiségére. Mindkét stádium az érzelmek struktúrájához hasonlóan töltést vesz fel, pozitív vagy negatív előjelet kap, és közülük legalább egyiket mindig érvényesíti.

A két állapot a közvetítéseket úgy bonyolítja le, hogy állandóan egymásba megy át. Metamorfózisában közvetett akkor, amikor előkészíti a fe-

szültséget. Közvetlenné válik a feszültség közvetítése során, majd a megoldások „két gyökében" egyszerre közvetlen és közvetett; ha a megoldás pozitív változata érvényesült, a negatív csak közvetetten kísért, és fordítva, ha a negatív változat „győzött", akkor a sikeres megoldás elodázottságában csak nosztalgiásan hat. Például az egyensúly állapotában valóság–eszmény között, a szépben a pozitív előjelű közvetlen stádium van jelen, amely a derű élményét programálja, majd oldásában egy hosszabb, de elvontabb kedélyállapothoz vezet. Fordítva, az egyensúly hiányában, a rútban a negatív előjelű közvetlen stádium érvényesül, és a félelem élményét konkretizálja, majd elvezethet ennek elvontabb megnyújtásához, a szorongáshoz.

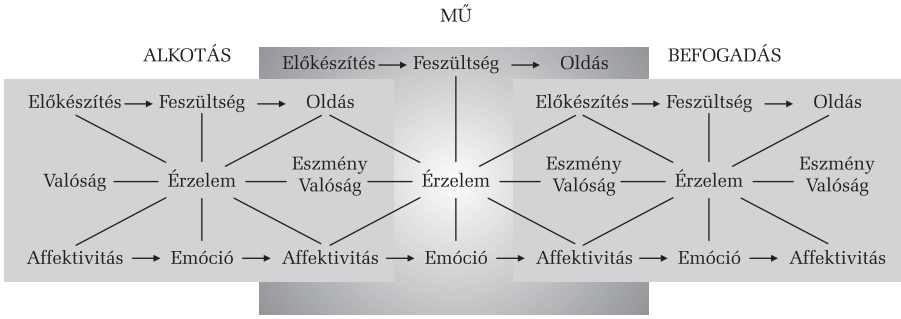
A szép állapota azonban tünékeny a változó világban. És ha a derű kedéllyé szélesedik is ki, ha a szép diszkrét vibrációja hosszabb tartamra rendezkedik is be, a legtöbb műalkotás a szép mellett (vagy helyette) a feszültség–oldás többszörösét, *láncreakcióját* mutatja be, és rendszerint többdimenziósan. Például a bartóki életmű jellegzetesen a szép–rút alternatíváira épül, a társadalmi közvetítettségek bonyolult hálójában (a népi tematikától a nagyváros zajáig, az életigenléstől az éjszaka zenéjéig) hol az első, hol a második (pozitív illetve negatív) megoldást ajánlja fel, de úgy, hogy a kettő mellérendelését megőrizve a kulminációban vagy az ideálisat, vagy a torzat emeli a hídforma központi emelvényére. Például a *Két portré*ban mégcsak az alternatívát exponálja – ideális–torz –, de *A fából faragott királyfi* zenéje már a szép–rút láncreakcióját mutatja be oly módon, hogy itt még az ideális áll a központ magaslatán (ideális–torz–*ideális*–torz–ideális), míg a *Cantata profaná*ban már a torz kulminál (torz–ideális–*torz*–ideális–torz láncreakcióban, az apa és a szarvasokká változott fiúk konfliktusában); mindez a jelentéstartalmak, valamint a társadalmi közvetíthetőség jegyében történik (Angi 1975. 15–24.). Ezért is a bartóki életmű, akár a beethoveni, egyszerre panoramikus képe az ellentétek harcának és egységének (Angi 1975. 10–14.).

Az érzelmi közvetítés a pólusok között – valóság–eszmény – ingajáratában felveszi és továbbadja a pólusok értékeit: pozitív, illetve negatív töltéssel minősíti a mező konkrét viszonyát. A minősítés kritikus mozzanata pedig az ún. stádiumváltás, mikor is az adott érzelmiközép manifeszt fázisból latens fázisba, és fordítva, lappangó állapotból nyílt állapotba megy át: az érzelmi emócióból affektivitás vagy az affektivitásból emóció jön létre. Maga a kritikus mozzanat pedig esztétikai szituációvá válik: az előkészítés–feszültség–oldás algoritmusa láncreakciót teremt. A kritikus mozzanat tehát a legbensőségesebben – mint viszonyközép – valósítja meg az előkészítés–feszültség–oldás láncát; a mozzanat algoritmikus ismétlődése heurisztikusan hasonlít az imitatív polifonikus szerkesztésmódhoz:

előké-szítés	→ fe-szült-ség	előké-szítés → oldás	→ fe-szült-ség	előké-szítés → oldás	→ fe-szült-ség	előké-szítés → oldás	→ fe-szült-ség	→ oldás
affekti-vitás	→ emó-ció	→ affek-tivitás	→ emó-ció	→ affek-tivitás	→ emó-ció	→ affek-tivitás	→ emó-ció	→ affek-tivitás

47. ábra

A láncreakció híven tükrözi a hullámmozgás legfontosabb törvényszerűségeit is: továbbítja az impulzust, fokozódik, csökken, majd elcsendesedik, és így vagy úgy, de mindig „viszi" az impulzust és sikeres közvetítés esetén el is juttatja a célhoz (különben nem jött létre a viszony és generálása, meddő vállalkozás maradt). Ennek a közvetítésnek a bensőségessége – műalkotásra vonatkoztatva – háromszintű: 1) az alkotás során felsejlik az átélt viszony; 2) elvont struktúrák módjára beépül a műbe is; 3) az esztétikai beleélés alatt újra konkrét viszonnyá válik. Ennek a három szintnek a koegzisztenciája egyben a közvetítettség és közvetíthetőség lehetősége; valósága pedig a közöttük fennálló analógia: az előkészítés–feszültség–oldás logikája ismételhető többféleképpen, de mindig hasonlóan. A mimezis legbelső világát elemezve összehasonlítást tehetünk az *alkotás–mű–befogadás* érzelmi láncában.

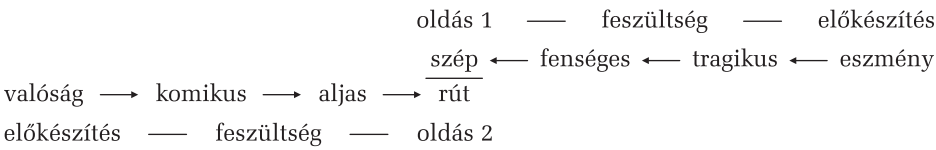


48. ábra

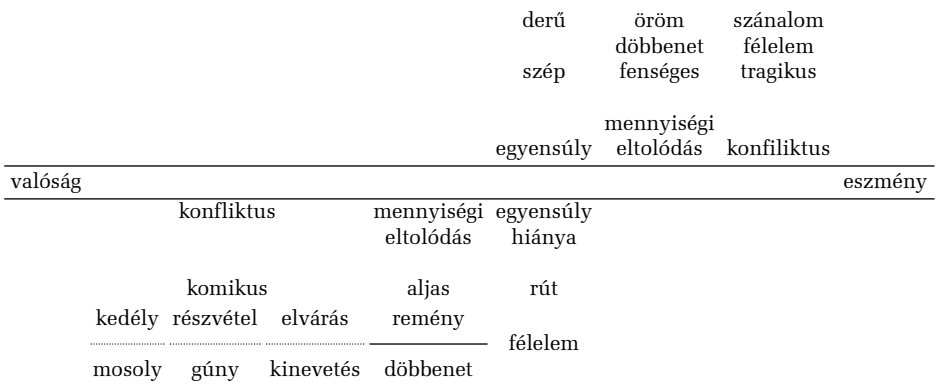
A kiemelt algoritmus, amely az ok-okozati viszony sajátos hármas tagolása, magát az életet és elsősorban a társadalmi ember életét jellemzi; a szubjektum léte a világban rendszerint így alakul: a) „te vagy"; b) „rád tör" a megoldásra váró probléma (vagy éppen te kerested, ráakadtál stb.); és c) „megoldod" vagy jól, vagy rosszul; illetve „megoldódik" – vagy jól, vagy rosszul. Persze a megoldás fokozódik: „legjobb, ha te oldod meg, és legrosszabb, ha mások oldják meg neked… rosszul". Talán ezen a ponton juthatunk viszonyfogalmaink minősítő keresztttüzén át legközelebb a művészet társadalmi státusának megértéséhez. A műalkotás azáltal, hogy ennek a ritmikus rendnek a jegyében sajátos struktúrájába emeli a problémák feszültségét – az esztétikai befogadás, sőt beleélés révén –, a megoldás kívánását-vállalását a szubjektumra bízza (sőt megfosztja őt attól a vélt felmentéstől, hogy a kérdést mások oldják meg helyette); az esztétikai szféra dinamizmusa tehát az emberi lét egészére kihat. Arisztotelészt parafrazálva, a cselekvő ember mindennapi létéből teremti meg sajátos, különös szféráját, azért hogy vele a mindennapi létre visszahatva megtisztítsa azt a káros szenvedélyektől; az esztétikai szféra az ember kezébe teszi le az ember sorsának múltját–jelenét–jövőjét, vagy amint Kant mondaná, kiemelve az általánosból a különöst, reflektál a létre, és tegyük hozzá, felteszi a kérdés kérdését is, nemcsak a már létező problémákat ismételi felerősítve, hanem új problémát teremt az ember számára saját életében, nemcsak megoldást ad a meglévő feszültségekre (romantikus mozzanat), hanem újabb feszültséget kelt, kérdezni is megtanít, és újabb válaszkeresésre indít (realista mozzanat).

Az esztétikai szféra érzelmi logikája a kérdésfeltevések és megválaszolások romantikáját és realizmusát úgy vonja össze alkotássá, hogy az *eszmény és valóság* pólusai között tételezett viszony gyakorlatilag minden lehetséges pontjára külön-külön összpontosít. Ezek az összpontosítások rendszerint műalkotásokban tükröződnek, és pontszerűségeik folytonosságában megteremtik a mező tengelyrendszerét (Angi 1975. 11–12.) amely maximális elvonásban is legalább három dialektikus mozzanatra különíthető: az egyensúlyhelyzetre vagy annak hiányára eszmény és valóság között, vagy az eltolódások „mennyiségi" szakaszára, vagy a pólusok kibékíthetetlenségéből fakadó konfliktus állapotára. Így állandósulnak a szép–rút (egyensúly vagy annak hiánya), a fenséges–aljas (mennyiségi eltolódások), illetve a tragikus–komikus (konfliktusos állapotok) fő mozzanatai, megint csak algoritmusunk szerint (49. ábra).

Ebben a rendben az érzelmi közvetítés a konkretizáló, mert minden alapmozzanatnak megvan a maga viszonylagosan stabil kísérő érzelme.



49. ábra

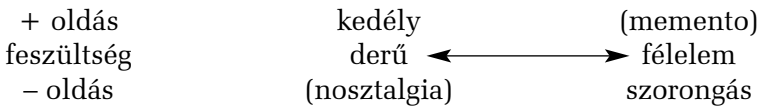


50. ábra

Ezeknek a valóság–eszmény tengelyén való rendeződését az 50. ábra szemlélteti.

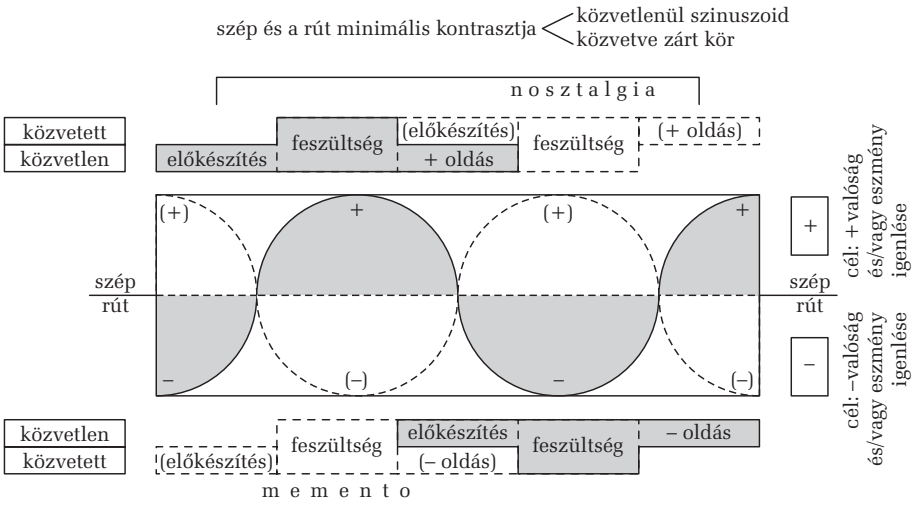
A mozzanat és érzelmi közvetítőjének viszonylagos függősége annyira erős, hogy magát a kísérő érzelmet akár az adott esztétikai mozzanat *kellő formá*jának is tekinthetnők, miként Hegel mondaná. Az érzelmi kíséretek grafikonjaiból pedig kiderül, az érzelem jeltárgy, önmagában is és valóság és/vagy eszmény kapcsolatában is, mert az érzelem formális megnyilvánulása és a műalkotás belső strukturálódása *analóg*. Éppen ezért a befogadás során a zenei jelentők az érzelem plusz–mínusz tárgyi kapcsolatát is képesek hordozni, a jelentett pedig olyan zenei jelentést hordoz, ami túllép (és túl is kell hogy lépjen) önmaga világán, és használati értéke így válik társadalmilag hasznossá, akár a beszédközlésben: nem a jeltárgy képe épül be a jelentés körébe, hanem a jelentés viszonyfogalma köröz rá végső fokon a valóság tárgyi világára már akkor is, ha csak magát *az* érzelmet, *a* derűt, *a* félelmet érezzük meg általa – hiszen *az* érzelem mint láttuk úgyis rögtön és irányítottan valóságunkhoz tapad majd.

Íme egy alaphelyzet az érzelmek világából, amely áttekinthetően bizonyítja az emocionális kontraszt kétféle (+, –) megoldását, valamint a manifeszt, illetve latens állapotok kölcsönös feltételezettségét és az egyik



51. ábra

A szép és a rút érzelmi közvetítése az esztétikai mezőben



52. ábra

(pl. +) manifeszt és a másik (pl.–) latens fázis egyidejűségét is (lásd a nem zárójeles, illetve zárójeles jelöléseket):

Innen már átmehetünk a szép–rút világára. A hullámmozgás analógiája releváns az előkészítéstől a műalkotáson át (l. 52. ábra) egészen a kitűzött célhoz való megérkezésig. Az érzelmi konkretizációt a művészi struktúra ábrázolása felett és alatt jelöljük, mert itt mindkét mozzanatot – szép–rút – dialektikusan mutatjuk be.

A továbbiakban szétválasztjuk a következő dialektikus kategóriapárok garfikonjait, és az érzelmi tudatosítást csak a grafikon alatt jelöljük. (Kivételt képeznek majd a komikus grafikonjának befogadási szintjei, de erre visszatérünk.) A fenséges művészi struktúráját az 53. ábrán szemléltetjük.

A fő jellemző a pozitív irányba fokozódó hullámzás, amely a pillanatnyi oldásokat újabb feszültségek felé továbbítja, egészen a végső (pozitív vagy negatív) megoldásig. (Pl. pozitív a teljes győzelem vagy negatív a hősi halál a győzelem jegyében.) Figyeljük meg a feszültség és oldás

állandó elodázását, olyan, mint egy növekvő amplitúdójú orgonapont (legszebb példák Bach orgonaművei, elsősorban a *c-moll passacaglia),* melyben a felfokozott félelem (döbbenet = feszültség) a pillanatnyi győzelem (öröm) oldási fázisa után újabb döbbenetbe csap át, és csak a finálében dől el a végső megoldás sorsa.

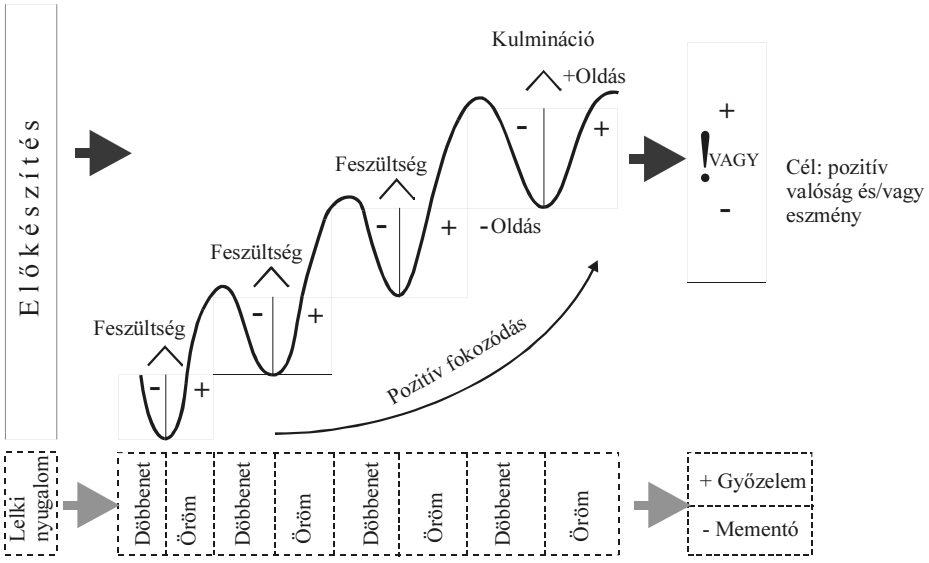
Ezzel szemben az aljas érzelmi beállítódását az 54. ábra érzékelteti.

Itt a hullámmozgás iránya ellenkező a fenségesével, az érzelmi töltéseké úgyszintén. A megoldás sorrendje is fordított: az általunk kívánt megoldás a negatív (például vesszen az aljas hős, ne sikerüljön álnok terve), persze ugyanúgy bekövetkezhetik a pozitív is (az alantas cél valóra válik).

A konfliktuális állapotokból először a tragikusét ábrázoljuk az 55. ábrán.

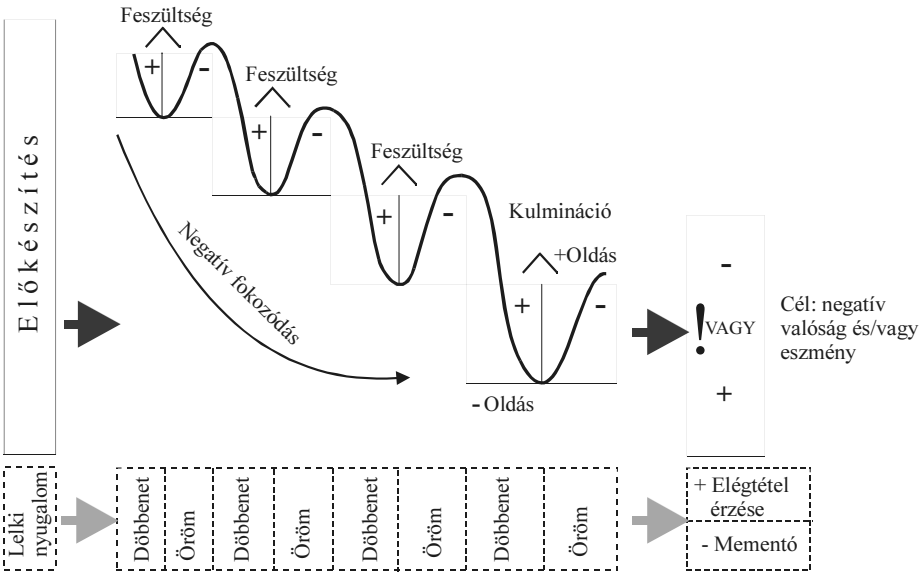
A hullámmozgás megkettőződik: magasztos és alantas erők érzelmei fokozódnak egyidejűleg, majd a végkifejletben végzetesen összecsapnak; a cél pozitív és valóra válik, de hordozója rendszerint elbukik. A kettősség kettősségével állunk szemben, mert a kétféle érzelmi hullám belső ellentéteinek egymásba játszása azt a kettősséget is sejteti, miszerint a cél elérését

A fenséges érzelmi közvetítése az esztétikai mezőben



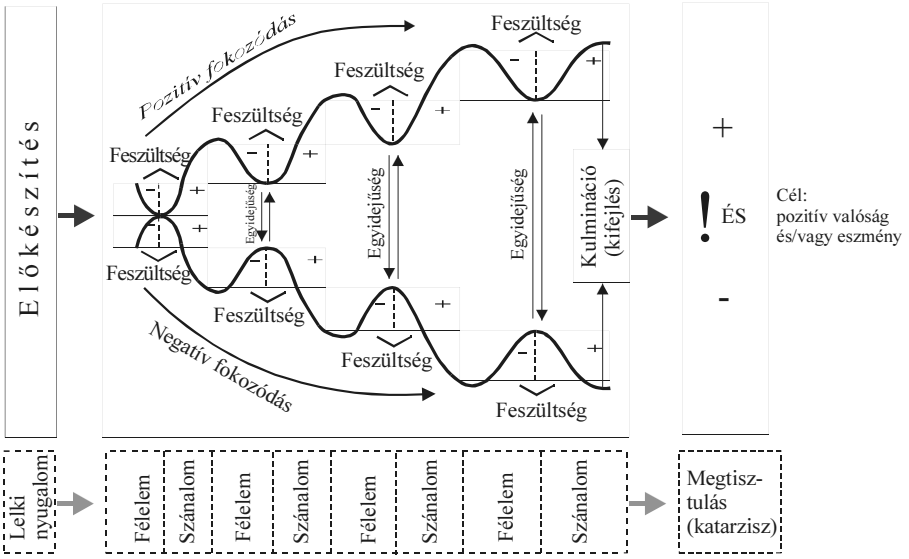
53. ábra

Az aljas érzelmi közvetítése az esztétikai mezőben



54. ábra

A tragikus érzelmi közvetítése az esztétikai mezőben



55. ábra

pozitív, illetve a hős sorsát negatív közvetítéseiben egyszerre éljük át a kölcsönösen egymásra ható pozitív, illetve negatív erők konfrontációjában.

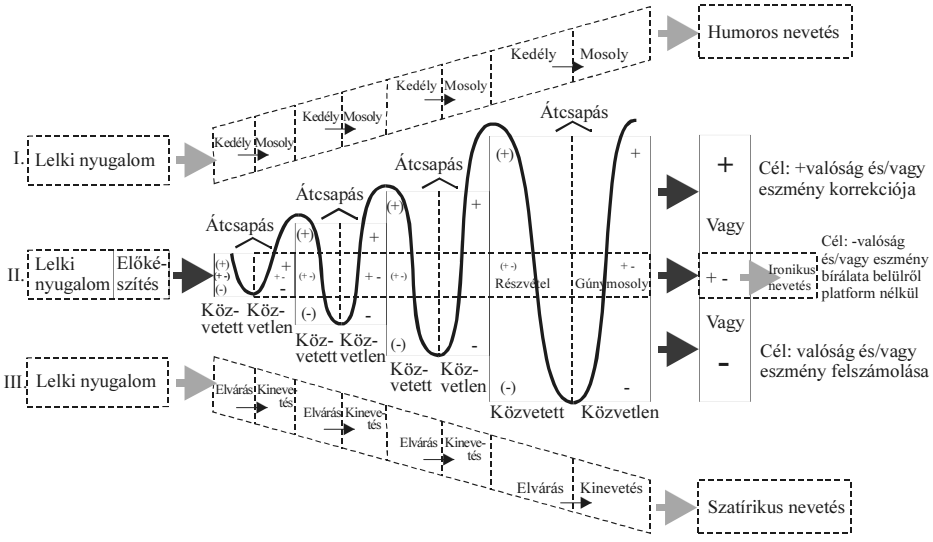
A komikus konfliktus ábrázolása az ún. esztétikai *után*ban játszódik le, vagyis a már evidenciává lett ésszerűtlenség újralejáratása révén. Itt az érzelmi feszültséget az elvontból (rejtőzködőből) a manifesztbe (lelepleződőbe) történő átcsapás metaforizálja (56. ábra).

Miként már jeleztük, a grafikon itt a nevetés három fő fázisát jelöli: az emelkedő (humoros) és ereszkedő (szatirikus) irány között húzódik meg az ironikus érzelem konkretizációja, mégpedig úgy, hogy rátevődik magára a jelenség ábrázolására. Mert itt a konkretizáló alkotó és a beleélő befogadó is – erkölcsi fölény hiányában – részt vállal és részt is kell hogy vállaljon a gúnyos nevetésre késztető szituációból: *részben* azonosulni kénytelen vele és *egészében* elutasítja. Ezért is gondol egyet és mond mást; az egészt a rész fordított látszatába szeretné visszabújtatni, de sikertelenül.

A hat mozzanat belső strukturálható különbségei a *feszültségkeltés* különbségeiből adódnak. Így maga a feszültség létrejöhet:

a) *eltérés* révén a megszokottól – a szép és a rút esetében. Itt az érzelmi közvetítés nem bomlik fel összetevőire. A szép nem más, mint az ellentétek egysége; a rút ennek reciprok értéke. Érzelmi konfrontációról vi-

A komikus érzelmi közvetítése az esztétikai mezőben



56. ábra

szont csak a szép *és* rút szándékolt összevetése esetén beszélhetünk, mikor is a derű a félelemmel közvetlenül kerül szembe (mint jeleztük, pl. Bartók zenéjében);

b) *váltakozás* által a fenséges, illetve az aljas struktúráiban, ahol az érzelmi konkretizációk összetevőikre bomlanak, és egymással váltakozva kísérik az esztétikai jelenség kimenetelét: fenséges esetében a döbbenet/öröm vezetnek el a győzelem diadalérzéséig (pozitív kifejlet) vagy a pozitív, de gyászos memento magasztosságához (negatív kifejlet); az aljas estében a döbbenet/remény alternatívái kísérik végig a jelenséget, és csúcsosodnak ki vagy a jogos elégtételt (negatív oldás!), vagy az álnok sikert (pozitív oldás) sommázó dermesztő memento fináléjában;

c) *egymásba váltással* a tragikus konfliktus esztétikai mozzanatában; itt az érzelmi komponensek a félelem és a szánalom egyidejűségükben hatnak a tárgyiság és az alanyiság szerves összekapcsolódásával, hiszen a félelem nem más, mint szubjektivált szánalom és fordítva, a szánalom tranzitív félelem a tárgy felé; ebben az egyesülésben rendkívül erős beleélés jön létre: a befogadó előre látva a jelenség elpusztulását, szánja azt, és egyben azonosulva vele fél is. Hiszen ő sem tenne másként, és így rá is ugyanaz a sors várna. A végkifejlet pedig meghozza a katarktikus tisztulást a szenvedélyektől (Arisztotelész 1969. 14–15.); és végül

d) *átcsapással* a komikus konfliktus érzelmi közvetítésekor, mikor is a nevetés élményét a közvetettnek a közvetlenbe történő, rendszerint elvárt és mégis váratlanul történő átcsapása hozza létre, amelynek érzelmi konkretizációja hol a kedélynek → mosolyba (humor), hol a részvételnek → gúnymosolyba (irónia), hol az elvárásnak → kinevetésbe való átcsapásával (szatíra) jön létre, és amely mindig az ésszerűség látszatában rejtőzködő ésszerűtlenséget leplezi le.

A jelenséggel történő azonosulás a befogadó részéről szintén többféle:

– feltétel és maradék nélküli azonosulás a szép, illetve feltétlen és teljes visszautasítás a rút esetében; a befogadás csak a szép–rút alternatívájában válik feltételessé és összetetté, mert már két pólus legegyszerűbb összejátszása is a szép megőrzésére késztet (a dinamikus szép), illetve a rúttól való megszabadulásra indít (kontrasztáló rút);
– együtt érez a fenségessel, de nem látja kötelezően a megoldás alternatíváiban, a bekövetkező konkrétat, hisz a győzelemben;
– visszautasítja az aljast, szintén nem látva a bekövetkező megoldás konkretizálódását, de hisz a pusztulásában, megismételhetetlenségében (memento);

– együtt érez a tragikus történéssel, és mint láttuk, katartikus állapotba jut (egyébként ez a megtisztulás tágabb értelemben fennáll valamennyi drámai kifejletre; Arisztotelész a zenére is kiterjeszti);
– árnyaltan visszautasítja a komikus mozzanat tárgyát, alanyát, sejtve-elvárva, de csak a manifesztmozzanatban látva meg a leleplezésre váró negatívumot; a mégis sejtés – elvárás a jelenség utáni állapotából következik; abból, hogy egyszer már megtörtént, és hogy már megbukott, ismétlése időszerűtlen, *idője utáni* ismétlés, bohózat.

Persze az érzelmi konkretizáció az esztétikai mezőben a közvetítő szerepét nemcsak intenzíven valósítja meg a fő mozzanatok keretén belül, hanem extenzíve is: közvetít ezek között, és létrehozza az ún. interkategoriálisan minősített ítéletek sajátos értékeit is. Mert a viszonylagosan szilárd kapcsolat érzelem és esztétikai mozzanat között mégis megbomolhat, és az eddig epiteton szerepét játszó emóció átválthat más szerepbe is, helyet cserél és más mozzanatot szolgál ki. Például a derűs érzelem mint a szép leitmotívuma a fenségest lengve körül megváltoztatja annak helyzetét a mezőben, és a szép felé vonzza, vagy fordítva, a győzelmi öröm ereje, ha a szép övezetében csillan fel, magát a szépet a fenséges felé irányítja stb. Ezért is fontos az interkategoriális értékek birtokba vétele (bájos, kellemes, miniaturális, lírai, orfikus, magasztos, grandiózus, monumentális, méltóságteljes, amorf, iszonyatos, rettenetes, visszataszító stb.) valamint az ezekben konretizálódó és a fő mozzanatokat kísérő érzelmek sajátos dinamizmusának az ismerete is. Tény: az esztétikai mezőben a minősített ítéletek kategóriái dialektikus párokban jelentkeznek, ezek közül rendszerint az egyik mindig konkrétan, a másik mindig elvontan van jelen (ritka szép ellenpélda a tengely végein elhelyezkedő konfliktusok átcsapásos egyidejűsége a „radioaktív" tragikomikus). A dialektika alaptörvénye szerint e kategóriapárok átcsapásosak, és végül lényegük cseréjéhez is elvezetnek. Ez a groteszk és/vagy abszurd állapota (Angi 1975. 120.), amelyben maguk az összetevő elemek lappangó létezésbe mennek át, és így tételezik egy új valóság és/vagy eszmény hajnalát, de persze hosszan megmaradhatnak a közvetettség rejtőzködő helyzetében is. Ezért az esztétikai szféra adekvátan az ellentmondások világa, amelyben ott van egységük a szép–rút középben, de ott van hullámzó-gyűrűző harcuk is körülötte. És az egység – ha hitelesen forradalmi, radikális a mező – mindig relatív, a harc mindig abszolút…

Az érzelmek rekonstrukciója az esztétikai mű lebontása során a befogadáskor, az egység és a harc alternatíváiban végigviszi maguknak az összetevőknek is a rekonstrukcióját; a közvetítés így lényegcserék látszatában díszeleg: azonosítani próbálja összetevőit a valós lét komponense-

ivel, az alkotó révén esztétikailag érzékivé tett eszményt (mint művészi valóságot!) a befogadó érzelmeivel éppúgy ellenőrzi, mint a szintén esztétikailag kiválasztott önmagának megfelelő (művészileg eszmeivé tett!) inherens valóságot magát. Ezért átcsapásosak mindig az esztétikai mező minősített ítéleteiben a viszonyfogalmak, mint a szép, a rút stb.

A zeneműtől „patologikus hallgatói" – ahogyan Hanslick nevezte őket – azt várják el, hogy tudatosítsa bennük azt, amiről benne szó van. Most attól függetlenül, hogy a zenében nincs szó, a zenemű is csak arról tudósíthat, *amiről* szól, nem *amit* szól (ez utóbbit amúgy is halljuk). Már a beszéd jelentésével kapcsolatban is közismert, hogy „a jeltárgyat semmi esetre sem szabad azonosítani valamely egyedi tárggyal (…), konkrét tárgyak osztályához kötni is hiba volna. A jeltárgy lehet elvont dolog" is (Károly 1970. 15.). A jelentés tehát *a* jel és az egyedi vagy valamilyen osztályhoz tartozó konkrét vagy elvont dolog jeltárgyának a *viszonya.* A jelentés viszonyfogalma a beszédhez mérten az esztétikai szférában dinamikusabb, a zenében leginkább az. Láttuk, már a mindennapi beszédben is egy szó jelentése, mint pl. az *asztalé* mennyire viszonyjelentés. A művészetben még inkább az. Viszonyítottságának közvetettségét a művészetek térbeli-látható és időbeli-hallható homogén közegeiből származó *inkább* és *kevésbé* tárgyiasságának, illetve fogalmiságának köszönheti. A zene pedig homogén közegileg is, és tárgyi-fogalmi kötöttségében is a legközvetítettebb közepet foglalja el.

Ezért a zene jelentései a legelvontabb viszonyfogalmak. Míg a képzőművészetek jelentésköreiben a konkrétabb tárgyi pólus a költői irodalmi alkotásokban az absztraktabb pólus erősödik fel, addig a zenei jelentés jel- és tárgypólusai *helyett* közvetítőjüknek, az érzelemnek akcióközép struktúrája dinamizálódik. Végül is a zene jeltárgyai maguk az érzelmek, és szavakba áttéve jelentése a derű, a félelem, a döbbenet és/vagy öröm, a döbbenet és/vagy remény, a félelem-szánalom, a nevetés és különböző árnyalatai – ami bizony első látszatra kevéske jelentésszálat sejtet, amely azonban valóságos gordiuszi csomóvá bonyolódik a konkrét művek sokaságában. Szerencsére ezt a csomót minden mű külön-külön is kettévágja, és elérhetővé teszi számunkra valamennyi érzelem (újra)-tárgyiasulását a valóság–eszmény hullámzó röppályáján. Végül is Hanslick bírálata csak félig jogos bírálat, mert – kicsit visszaélve a szavak bűvöletével – a zene mégis szól, ha nincs is benne szó, és arról szól, hogy szavak nélkül is van jelentése és használati értéke, érzelmi viszonyulásainkat jelenti, mert ha maga nem is érzelem, de strukturálódási módja analóg az érzelmével. És ha ezt az analógiát s nem mást akarunk kihallani belőle, akkor egészségesen hallgatjuk a zenét. Végül, a zene egészséges hallgatása a

többi művészetek avatott befogadására is paradigma, mert a jelentések konkrétságának, illetve elvontságának különbsége művészetről művészetre nem ellentétes, csak kiegészítő, fokozati különbség. Az eszmény–valóság akció közepét az érzelmet központilag közvetítő zene jelentése csak annyiban különbözik a többi művészet tartalmától, hogy amazok vagy inkább a fogalmi általános, vagy inkább a tárgyi konkrét közeléből közvetítik ugyanazt, jelesül az érzelem művészivé szervezett struktúráját, pusztán náluk e struktúrának mint tárgy–jelnek viszony-amplitúdója „bővebb", pontossá formálása viszont kevésbé „szigorú". Ezért a többi művészet is, miként a zene, egyformán számon kéri jelentése avatott tudomásul vételét, eladdig, hogy a találkozás az egyszerivel mindig általánosan érvényes tanulsággal ajándékozza meg befogadóját zenében, festészetben, költészetben egyaránt.

Végső fokon a művészeten inneni és túli esztétikum is a dolgok vagy a gondolatok világában hasonlóan közvetíti ránk szabott üzenetét, csak érteni kell belőle, miként az esztétikum művelői mindig is értettek belőle. Akkor is, ha közvetlenül a táj sugallt eszméket (talán a festészet törvényei szerint), és akkor is, ha a gondolat szavak nélküli szépségére tanított (talán a költészet törvényei szerint). A viszonyalkotás ősi zeneiségvágya azonban mindkét esetben azonos, miként a tűnt muzsikét idézi ma is minden igaz művészet, ha az esztétikai erőtér minősített ítéletei szerint jár el úgy, hogy e tér viszonyfogalmainak megértésére késztet.

Összefoglalva, a viszonyfogalom mint jelentés és a jelentés mint viszonyfogalom kölcsönös kapcsolatuk ellenére is két irányba sarkosíthatók – különösen az esztétikai szféra világában; mert itt jogosan, gondolatiképisége felerősödik, anélkül azonban, hogy általánosítható erejéből veszítene: pontosan annyi erővel jelentkezik, mint amennyit a különös általánosítás esztétikai erőtere megkövetel tőle. Nézzük tehát mindkét sarkosítását.

A viszonyfogalom *mint* jelentés az esztétikai értékek világára vonatkozik, az ítéletek képi-gondolati és mindig érzéki minősítésére. Ez a minősítés jelesül az esztétikai erőtér két pólusát, az eszményt és a valóságot viszonyítja, és így mint jelentő viszonyfogalom olyan minősített ítéleteket hoz létre, amelyek a két pólus konfrontációját jelölik: szép vagy rút, fenséges vagy aljas, tragikus vagy komikus. Bármelyik minősített ítélet a viszonyfogalom *jelentésében* az, ami nem a tárgy és nem az alany, úgymond, szépségét hordozza, hanem magát a kettő konfrontációjából fakadó viszonyt minősíti az *az* és nem *más* logikája szerint széppé vagy például komikussá. A minősített ítéletek viszonyfogalmisága a képi gondolkodás szintjén sem lépi át a gondolati rendszer határát: nem ma-

gát a konkrét jelenséget minősíti, hanem a jelenség és az ébresztett gondolat *viszonyát;* e viszony pedig nem más, mint az esztétikai erőtér legbelsőbb tengelye. Tehát az esztétikai lét megítélésében közrejátszó fogalmak úgy viszonyfogalmak, hogy jelentések módjára viselkednek.

A jelentés *mint* viszony esztétikailag úgy érvényesül, hogy klasszikus szemantikai meghatározását bizonyos mértékig helyzeténél fogva felerősíti. Mert a műalkotás világában hat, és nem a mindennapi életre vonatkozik (a kettő sajátos összefonodása az általánosan vett esztétikai szféra, amely közvetít valóság és műalkotás között). A műalkotás jelentése pedig egyszerre válaszadás arra is, amit fentebb vizsgáltunk, éspedig, hogy az adott esztétikai viszony milyen minőségű, de arra is, hogy maga az adott műalkotás – részben és egészben is – mit jelent. Az utóbbi kérdés tehát a viszonyfogalmakból létrehozott minősített ítélet olyan konkretizációját követeli meg, amely egyfelől az esztétikai jeltárgy használati értékének az érvényesítésére vonatkozik, másfelől magának az adott művészi jelnek a pontossá formálására az adott műalkotás keretein belül.

A felvilágosodás kori hermeneutikus zenei szótárakba vetett hit azért nem teljesülhetett, mert a használati érték viszonylagosságát szerették volna abszolutizálni: ez és ez a jel azt és csak azt jelenti, feledve a jelérték viszonyfeltételezettségét. A zenei „miről szól?" imperativusza csak első látásra egyedülálló. Mert most már túl a szavak jelentésének viszonylétén és viszonytudatán, az irodalmi szöveg jelentése precíz hasonlósággal követi a zenei jelentés belső logikáját: az adott szóképet költői kontextusok sokasága használja fel és sokféleképpen. Ez egészen a téma és eszme nagyságrendjéig érvényes magállapítás. És ugyanez érvényes a képzőművészet jelentéseire is, az adott tárgyi (konkrétabb vagy elvontabb) motívum sokféle festői, grafikai stb. felhasználására. Már-már vulgarizáló tömörítéssel mondva pl. fiatal nő karján gyermekével jelenthet Madonnát a kisdeddel, anyaságot, és lehet vöröskeresztes plakát, háborúellenes üzenet hordozója stb.

A zene túlkonkretizálásának félig sznob félig dilettáns (vagy egészen az) igényének szociológiai motivációit most nem kutatjuk; de mindig is összevágó jelenség marad a giccs igényével, és jellegzetesen kispolgári magatartás. Arra azonban mégis jó, hogy rámutasson egy rosszul feltett Aufklärung-kérdés igazságára, nevezetesen arra, hogy a „mit jelent?" imperativusza (értsd: jelentenie kell valamit!) önigazolásra szólítja fel a műalkotásokat, akár annak idején az enciklopedisták a szavakat. Csakhogy a műalkotás nem szó és nem személyazonossági fénykép, amint nem a vihar zúgása sem, és jelentése sem közvetlenül szó-, kép- vagy

hangjelentés, még ha szavakkal, képekkel, hangokkal fejezi is ki; már anyagában és kifejezőeszközében is különbözik a szótól, de a tükörképtől és a magában semleges „zenei" hangtól is: pl. a beszéd anyaga a fonéma, kifejezőeszköze a szavak, de a költészet anyaga maga a szó és kifejezőeszközei a szavakból megalkotott szóképek; és a festészet sem a tárgyak körvonalát vagy színét jelenti, hanem ezek viszonyaival sugall esztétikai üzenetet, amint a zene sem magával a hanggal, hanem a hangok viszonyaival válik jelentéshordozóvá.

Nos, a jelentés mint viszony itt úgy érvényesül, hogy jeltárgya nem tisztán tárgy, hanem viszony, jeltárgyviszony. A jelentés tehát a műalkotásban a jeltárgyviszony viszonya a jellel, azaz jeltárgy-viszonyfogalom, a jeltárgyviszony használati értéke.

Visszatérve a zenéhez, a zene jeltárgyviszonya kényszeríti ki a „miről szól?" kérdését a legdrámaibban, mert valóban nehéz megmondani, miről is szól. Valójában szavak nélkül kell tudomásul venni azt, amiről szól. És a zene jeltárgyviszonya itt lép kapcsolatba a viszonyfogalommal mint jelentéssel. Ugyanis a viszonyfogalom eszmény–valóság kapcsolatának érzéki konkrét hordozója, közvetítője maga az érzelem. A zene az esztétikai viszony érzelmi hordozójára minden más művészetnél közvetlenebbül (NB. nem konkrétabban!) reflektál. Azt is mondhatnók, a zene az érzelem legkristályosabb metaforája. A zenei jelentés tehát a zenei mű és az érzelem viszonya. A zenei jel (mű) használati értéke tehát az érzelemhez való viszonyulás jelentése. Persze az érzelmi viszony minden művészet *conditio sine qua non*ja, de valamennyi sajátos struktúrájának megfelelően ragadja meg ezt az interiorizált bensőséget (Hegel 1956. 115.). Mert a tárgyiság és fogalmiság Szküllája és Kharübdisze között mindig kénytelen a különös középtől erre vagy arra közeledni, az eszmény–valóság viszonypólusaiba konkrétabban beleütközni, mint a zene. Ezért az érzelem leképzése és/vagy megfogalmazása is túldeterminálta bb lesz ezeknél a művészeteknél, mint a zene esetében.

Ezért választhatjuk a zene szellemét az érzelem jelentésének az elemzésére azzal az igénnyel, hogy az érzelem esztétikai minőségeit egyetemes művészeti érvényességében is megközelíthessük.

Ezek szerint az érzelmet mint a zene jeltárgyát (pontosabban mint viszonyjeltárgyát) úgy vizsgáltuk, hogy az érzelem tárgyi viszonyait eleve konkrétabbnak tételezzük fel e többi művészetek esetében. Ez a konkrétság pedig azt jelenti, hogy a többi művészet az érzelem tükrözésében – mint a valóság–eszmény viszony középjében – tárgyjelét közvetlenebbül egészíti ki a viszonyjelentés valós és eszmei összetevőivel; ezért tartalma

is figuratívabb vagy fogalmibb a szó ráismerhetőségének az értelmében. Nem jelenti viszont azt, hogy a zene tartalma kevésbé filozofikus, illetve kevésbé kontemplatív tartalom, mint a többi művészetekké, sőt.

Az esztétikai viszonyfogalom minősített ítéleteinek felmérése és elemeire tagolása minden művészeti alkotás és befogadás logikai menetének alapja. A viszonyfogalomnak mint jelentésnek esztétikai megértése tehát az esztétikai-művészi jelentésnek mint viszonyfogalomnak a szétszedését és összerakását feltételezi. A kétirányú tevékenység közepe egyben az esztétikum közepét is jelenti, magát a valóság és eszmény között közvetítő érzelmet. Ennek az esztétikai érzelemnek a létezési módja pedig tipikusan zenei: a harmóniavigyázás és a viszonyteremtés vágyát jelképezi. Az érzelem tehát nemcsak mint jeltárgy jelenik meg, hanem mint jeltárgyviszony, olyan értelemben, hogy bizonyos minőségeit ráruházza magára a műalkotás strukturálódására is: a műalkotás belső élete – dinamikus struktúrája – analóg lesz az érzelmek valós létezésével, ember és világa, ember és eszménye között. Mint láttuk, a közvetítés érzelmi fesztávon többszólamú: a valóság és az eszmény között az esztétikai szférában, a téma és eszme között a műalkotásban, a műalkotás és társadalom között a mindennapi életben. Csakis ebben a hármas közvetítésben oldhatjuk fel minősített esztétikai viszonyfogalmainkat esztétikai gyakorlattá, és érthetjük meg igazából a mimezis és a művészi kép, a katarzis és a befogadás jelentéskörének valódi tartalmát és gyakorlati hasznát is.

Az érzelmi közvetítés többszólamúságát az érzelem esztétikaivá szervezhetősége teszi lehetővé. Ennek a szerveződésnek a feltételei magának az érzelemnek a legalapvetőbb minőségeiből adódnak; ezek a következők: a kettős stádium, miszerint az érzelem létezik lappangó módon is (affektivitás), manifeszt módon is (emóció), tehát megjelenése lehet közvetett is, de közvetlen is; a közvetítésében lehet pozitív vonzó és negatív taszító is; lefutópályája mindig a fokozás hullámgörbéje; minden területen egyaránt képes a feszültség felkeltésére és a megoldására, pontosabban ezeknek a létrejöttét kíséri és közvetíti; végül mindig a feszültség–oldás, illetve művészileg az előkészítés–feszültség–oldás láncreakciója szerint viselkedik.

5.2. A meghatározatlan tárgyiasság párhuzamos elemzése a meghatározatlansági relációval

A kis kvantumok világában is fontosnak minősített meghatározatlansági relációnak kifejtő jelentése van az esztétikai erőtérben is, ha nem más, hát metaforikus értelemben. A művészi-esztétikai mikrostruktúrákban mind a

valóságpólus mikrokomponensei (inherens jellegzetességei egyikének vagy másikának kiemelése), mind az eszmény mikrokomponensei (plurivalens elemei egyikének vagy másikának érzékivé tétele) is kondicionáltak, annak ellenére, hogy egy hasonló viszony többé vagy kevésbé meghatározott és meghatározható lehet. Gondoljunk például az eszmék egységének és a formák felépítésében a változatosság dialektikájára, mely bármilyen műalkotás egészében vagy részleteiben is kifejezésre juthat. Hasonlóan, a mező affektív pillére is – az érzelmek dinamizmusa, vektorialitása, viszonylagos önállósága és közvetlen-közvetett dialektikus átvitele – a fent említett strukturálódási viszonynak megfelelően jelentkezik. Az üzenet továbbításának és befogadásának statisztikai jelensége (lásd a műalkotások ilyen szempontú partikuláris elemzéseit) a művészi szférájából is eredhet a kommunikáció megszakítottságának köszönhetően. Gondoljunk az előadóművészetre, mely egy előrelátható autentikus határában az alkotó befogadóhoz küldött üzenetének megszakítottságát kvantifikálja. A sztochasztikus zene kvantumszámításai például statisztikailag kimutatják még a hallgatóra gyakorolt várható hatást is. Ebben a pontban kerül a mi elemzéseinkbe a komplementaritás fogalma is, melynek értelmében az önmagában érvényes elemzési rendszerek automatikusan kiiktatják egymást. Vegyük őket sorra.

Látni fogjuk: a megszakítottság statisztikája és a kvantifikálás módja mind az üzenet megformálásának, mind továbbításának, illetve befogadásának is sajátossága. Elegendő, ha a feszültségek és oldások fokozódásait követjük, melyeket annyira összetett módon közvetítenek az őket hordozó affektivitások. Például egy fúga, egy szonáta, egy variációtéma kvantumpotenciálja, mely a mű folyamán megszakítottan adagolódik; az illető téma szerkezetének nyitott vagy zárt jellege mindannyi többé vagy kevésbé megszabott kvantifikálásmód. Gondoljunk csak e módok között megjelent statisztikai különbségekre: például Corneille vagy Bach zártabb szerkestésmódja, Shakepeare vagy Beethoven zártabb szerkesztésmódjához viszonyítva. A bachi fúgák témái Corneille drámáinak hőseihez hasonlóan bizonyos előzőleg felhalmozódott, más kalandokban átélt tapasztalatok befejező kvantumát mutatják be, és új kontextusba helyezve őket újabb, szigorúbban feltételezett és előreláthatóbb kalandokra hívnak: e kalandok tényezői a megpróbáltatások pódiumát majdnem változatlanul hagyják el. Ugyanabban az időben a shakespeare-i tragédiák vagy a beethoveni zene üzenethordozói előttünk nyitottan létesülnek, formálódnak, alakulnak és sokkal nyíltabban hívnak meg eljövendő kalandjukra, melyben az ellentétek harcának meghatározatlan jellege uralkodik a forma szerkezetének latens szigora ellenére. Sok esetben a két véglet ciklikus

formákban egyesül, ahol az első részek nyitottságát újabb kalandok követik, melyben a hősök kimondottan zárt, tökéletes formában jelentkeznek.

A befogadó szemszögéből a kiemelt üzenet kvantifikálásának többé vagy kevésbé előrelátható jellege mellett, a kvázi-meghatározatlansági és kiegészítői relációk egy bizonyos alkotói, előadói vagy befogadó mozzanat kiemelésében is megjelenhetnek egy másik mozzanat hátrányára.

Először az esztétikai-művészi folyamatok kvázi-meghatározatlanságáról fogunk beszélni.

A jól ismert téma–eszme valóság–eszmény viszonyában a meghatározatlanságok az elemek helyzetének és sebességének ellentétjeihez hasonlóan jelentkeznek. Hiszen a téma általában helyezetibb, aktív-eszményi minősítése pedig kinetikusabb. A meghatározatlanság momentumai általában az alkotó, előadó, de a befogadó opciói értelmében is jelentkezhetnek, mind a valósághelyzet felülvigyázására és állandósítására, mind ennek eszményi mozgatására és változtatására. Más szóval, az eszmény feltételezte dinamikus állapottól kísért lehetséges konfrontációinak követésével. Feszült dinamizmusukat, leginkább a mikrostruktúrák szintjén, tekintve elmondhatjuk, hogy az alkotás és befogadás mozzanatai opcionálisan, meghatározatlanul fogják őket érzékelni mind a viszony egyik, mind másik oldaláról egy pinpongmeccs televíziós vagy rádiós közvetítéséhez hasonlóan, ahol a kommentátor az asztal egyik vagy másik végében időzve (általában az asztalnak azon a felén, melynek játékosa győzelmére vagy bukására vagyunk kíváncsiak) képes az egészről informálni minket. Éppen ezért beszélhetünk reálisabb vagy ideogrammaszerű alkotásmódokról, és ugyanígy a közönség konkrét-figurálisabb vagy eszményi-kifejezőbb ízléséről. Az említett dichotómiák néha kimondottan ellentétessé váltak, mint például a XIX. században a realizmus és romantizmus között, vagy napjainkban a nemzeti iskolák és a modern áramlatok között, és nem feledjük a *mutatis mutandis*t...

Egy másik nyilvánvaló példa az összetett művészi kép, ilyen a szöveges zene, a színház, a film stb., melyeknek mikrostrukturális világában a lehetséges érzékelések meghatározatlanságai gyakran úgy jelennek meg, hogy kikerülik egy előzetes opció lehetőségét, arra kényszerítve, hogy már az elejétől jobban felfigyeljünk a valóság vagy az eszmény, a racionális vagy az érzelmi, a külső vagy a belső stb. ilyen vagy olyan aspektusára. Ez utóbbi példa már az esztétikai szféra kvantumkomplementaritásának mozzanatához vezet.

A művészi szféra feszültségei és oldásai általában ismétlődőek és általában egyidőben és egymásra tevődve követik egymást; a meghatározatlansági reláció mellett megjelenik tehát szupradeterminálságuk is. Egy tragé-

dia hőseinek feszültségkomplexuma kiemelt komplementaritásszintet ér el és a részleges megoldások nyomon követése gyakran a pillanatnyi befogadás kölcsönös kiiktatását feltételezi, akárhányszor rekonstruáljuk őket utólag a végkifejlet nyomán. Ugyanaz a komplementaritás jellemzi az előadót is (színész, karmester, hangszeres stb.) amikor a cselekmény elején komplementárisan *előgondolja* és *előérzi,* akár egy pillanat erejéig az egész elkövetkező folyamatot. Bonyolult polifonikus struktúrák felépítésének bárminemű tökéletessége ellenére, ennek megalkotásában, valamint befogadásában (legyen az a legműveltebb zenei közönség) a meghatározatlanság és komplementaritás értelemében vett opciók momentumai szintén elkerülhetetlenek. Ehhez hasonló történik Dosztojevszkij vagy Huxley műveiben, ahol a kontrapunktikus szerkesztés bizonyos komplementáris mozzanatok utólagos és visszapillantó átgondolását feltételezi, melyeket az eredeti olvasás alkalmával háttérbe szorultak. A példákat folytathatjuk a hoquet, a pointilizmus, az aleatorizmus stb. területén, ide sorolva a potenciális és/vagy kinetikus (térbeli és időbeli) helyzetek „vertikális" vagy „horizontális" megfordításait. A művészi mikrostruktúra polivalens, kvázimeghatározatlan-komplementaritásának ábrázolásában a metaforák pluridimenzionális jelentésére hívjuk fel a figyelmet, mely bármilyen művészi területen képes megelőlegezni, majd utólag motiválni az egész teljes kibontakozását, melyet opcionálisan-önkéntesen csak részlegesen követtünk, az elején csupán feltételesen, de a végén már kérdőleg bővítve az üzenetet. Hasonló a helyzet a motívumok szimbólumával is. Például a csehovi motívumok takarékosságának és célszerűségének felbecslésénél kétfajta elemzést alkalmazhatunk: helyzeti vagy kinetikus retroaktív elemzést. B. Tomasevszkij Csehov mondását olvasva, mely így hangzik: „ha az elbeszélés elején a falba egy szeget vernek, biztos, hogy a hős az elbeszélés végén felakasztja rá magát", ebből következik, hogy minden résznek, minden részletnek szerkezeti szempontból meg kell legyen az indoklása. G. Genette az alkotó helyzetéből megfordítja A. Csehov mondását, úgymond költői magatartást öltve: „»nem azért kell a hősnek felakasztania magát, mert az elbeszélés elején valaki egy szeget vert a falba«, hanem *azért vertek a falba egy szeget az elbeszélés elején, mivel a végén a hős felakasztja magát"* (Călinescu 1983. 243–244.). Az említett mikrouniverzum törvényei tehát az esztétikai erőtér mikroentitásaiban a helyzeti és kinetikus állapotok költői funkcióinak magyarázatára szolgálhatnak.

Kicsiben és nagyban is a fent említett törvényszerűségek mind az alkotói, mind a befogadói közbeavatkozásban a szubjektum döntő opcióját szorgalmazzák. Eszmefuttatásaink Achilles-sarkához jutottunk, mely a de-

terminizmus (jobban mondva indeterminizmus) talaján hozott szélsőséges értelmezésekhez hasonlóan az esztétikában is (még a fizika előtt) zsákutcába vezettek. Hiszen az irányított és irányítható opció önkényes szándékossággal helyettesítése az alkotó és a befogadó utolérhetetlen ellentmondásaihoz vezetne, ahol a nagy különbségek miatt (ezek szándékai között) az üzenetet képtelenség lenne megérteni: a műalkotások csak az alkotó gondolatában létező csalóka jelenéseknek tűnnének, melyeket a közönség csupán ilyen vagy olyan módon képzel maga elé, és sajátos igazi egzisztenciával csak egy bizonyos, önmagában anyagi „arte factum" rendelkezhet, melyből a szubjektum (az úgynevezett esztétikai objektum) bárminemű „konkretizálódása" hiányzik. Mert a szándékosságot mind az alkotó, mind a befogadó szubjektumában kell szabályozni, pontosan az opció *bináris* (nem pedig ambivalens, még kevésbé plurivalens) jellegével összhangban. Ez a bináris jelleg egy és ugyanazon dialektikus-esztétikai jelenség két analitikus sarkosított oldalát jelenti, hol a valóság potenciális funkcióira (inherencia), hol pedig az eszmény kinetikus funkcióira (érzékivé tétel) összpontosítva, melyek szüntelen konfrontációja egy egységesebb vagy ellentmondásosabb, reális–létező–minősített egészet eredményez. És a „szubjektív" minősítések csupán a *szubjektum* (alkotó és/vagy befogadó), nem egy arte-factumra irányított és nem „hermetikus esztétikai" értelemben vett minősítései, hanem meghatározott minősítések, melyek önmaga (a szubjektum) és világa (objektum) között kondicionálódnak esztétikai síkon; éppen ezért a viszonyhoz tartozó reális-létező „objektuális" jellemvonásai meghatározta dialektikus minősítések, még akkor is, ha műalkotássá és akkor is, ha befogadássá alakítja, mivel mindkét esetben a meghatározottság az egy és ugyanazon adott valóság objektualitásából fakad. Ekképpen az objektum valóság–eszmény viszonyának mind a „helyzetrészecske", mind a „sebesség" oldalán sarkosított alkotás és/vagy befogadás opciója, még ha két lehetséges irányból is, sarkosítva, az egésznek azonos vagy kvázi-azonos elsajátításához és beállításához vezet.

(A továbbiakban az esztétikai cselekménnyé alakított valóság részleges, szelektáló jellegét, valamint külön-külön, minden művészeti ág homogén közegének köszönhető esztétikai alkotás sajátosságait fogjuk elemezni.)

Ne tévesszük össze a viszony belsejéből irányított döntésopciót az inkompetens szándékossággal. Az opció nem a szándékok sokféleségére utal, hanem csupán az egy és ugyanazon jelenséghez közelítő két sarkosított momentumot jelöl, és a legvégén egy cseppet sem számít, melyik alkotó-befogadó állandósult mozzanatnak köszönhetően érkezünk az illető egész befogadásához. Az árnyalati különbségeket már Goethe világosan megfo-

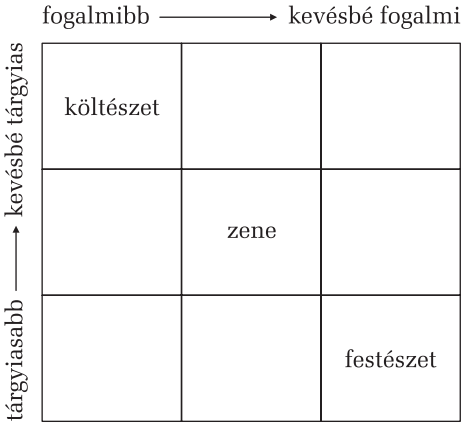
galmazta, a természet szimpla utánzása (potenciális-helyzeti valóságpólus), a modor (az etalon és kinetikus eszménypólus), illeteve a stílus (partikuláris harmonikus egybekapcsolódásuk) tiszta megkülönböztetésében.

Esztétikai szempontból a meghatározatlansági reláció egy másik analitikus korreszpondenciájával Hegelnél találkozunk, a dinamikus művészetek, főleg a zene mimetikus jellegének elemzésében megtalálható meghatározatlan objektualitás terminusában. A művészi imitció objektuális szintjének árnyalásáról van szó, mely különösen a zenében (erről bővebben a virtuális esztétikai valóság zenei képlése lehetőségeinek bemutatásában kerül sor) meghatározatlan jelleggel rendelkezik: mind a zeneszerző továbbította érzelmek, mind a befogadóban ébresztett érzelmek a valóság konkrét momentumaihoz kötődésükben meghatározatlanok, viszonylagos önállóságot biztosítva így számukra, és ezáltal a zeneileg megalakult valóság talapzatáról (a szintagmatikus tengely jelenlétével) a társítások és ábrázolások gazdag paradigmatikus mezejét létesíti – ez egyértelműen érvényes a zeneszerző partitúrájának elkészítésére és a közönség megértésére is. Ebben az esetben sem beszélhetünk önkényes szándékosságokról, hiszen az egész folyamat a művészi metaforikus keretén belül történik, melynek értelmében a jelöltet egy magától értetődő hasonlat határoz meg, az eredeti jelölő pedig többé vagy kevésbé közvetített kapcsolatba lép az új zenei jelölővel (bővebben erről a zenei kép, a trópusok elemzésekor fogunk szólni). A *meghatározatlan objektualitás* terminusa eredeti jelentésének kiegészítéseképpen vessük össze az üzenetbe foglalt eszmény többé vagy kevésbé *fogalmi* jellegének árnyalásával, mellyel kapcsolatban már Kant pontos konklúziókkal szolgál a szép analitikája[25] margóján.

Az üzenet *fogalom nélküli* jellege úgyszintén a valóság–eszmény közötti dialektikus viszonynak és partikuláris általánosításnak köszönhető, melynek esztétikai érzékivé tétele során a továbbított eszme konkrét-érzéki megnyilvánulásához vezet. Az árnyalatok itt is differenciáltak, a szavak művészetében inkább kihangsúlyozottabb, míg a képzőművészetekben kevésbé hangsúlyos a fogalmi jelleg. Természetesen a meghatározatlan objektualitás sem és az eszményi fogalomnélküliség sem jelenti a megismerés folyamata véglegesítésének megvalósíthatatlanságát, ellenkezőleg, a különböző lehetőségek bő választékát kínálják az esztétikum virtuális szférájába emelt ember–világ viszony jelentéseinek színesebb és gazdagabb ábrázolására. Íme a bináris relációkon alapuló mátrix, ahol

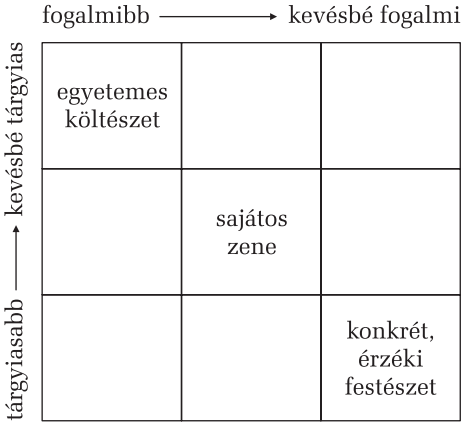
25 „A szép az, amit fogalmak nélkül egy általános tetszés objektumaként jelenítünk meg." (Kant 1996–1997. 125.)

nem csupán a művészi homogén közeg komplementaritása, hanem ezek sarkosított meghatározatlanságai is fel vannak tüntetve, melynek értelmében egy fogalmibb művészet kevésbé objektuális és fordítva, el egészen az emberi általánosítás füzérébe található rendszer eléréséig, melyben a központi helyet e zene foglalja el:



57. ábra

A fenti mátrix táblázat „episztemológiai rács”-ként viselkedik, ha a megfelelő helyre az emberi általánosítás megkülönböztető mozzanatait helyettesítjük be:

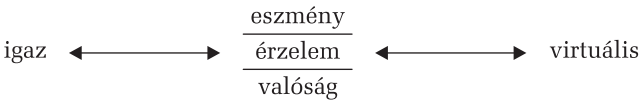


58. ábra

végső soron a zenei általánosítás mechanizmusát is tükrözi:

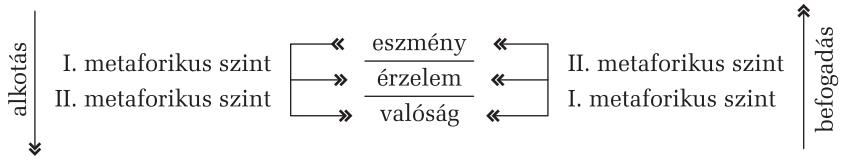
59. ábra

A emocionális/valós, eszményi/emocionális viszonyok az értékek zenei általánosításában a következő, feed-back-en alapuló általánosító modellt alkotják:



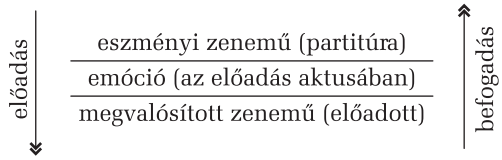
60. ábra

ahol az igaz valóságot a virtuális-zenei valóság helyettesíti (konkrét zenei alkotás), melyben az eszmék a metaforizált érzelmek közvetítésével jönnek létre, ez utóbbiak megduplázva metaforikus szintjüket úgy jelölték (valóság ↔ érzelem) mint jelölők (érzelem ↔ eszme). A feed-back az alkotás (és előadás)–befogadás viszony dialektikájában jelentkezik:



61. ábra

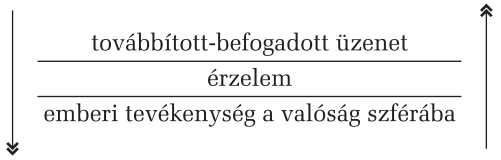
Az előadás mozzanata kevésbé komplex, benne a zenemű egy eszményi és egy előadóilag megvalósított alkotásra „kettőződik”.



62. ábra

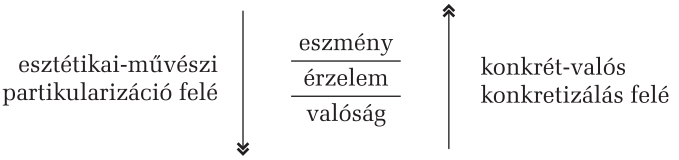
mely között és melyhez viszonyítva az előadó, illetve a hallgató, úgyszintén a feed-beck irányába nyilvánul meg, és ez utóbbi csakis az előadó érzelmi szintjének közvetítésével jut el többé vagy kevésbé az „eszményi” zenemű birtokába.

Végül a továbbított és befogadott eszme visszakerül az ember külső-belső világa viszonyának eredeti körforgásába:



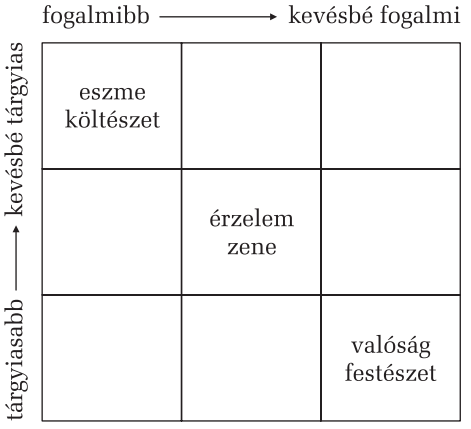
63. ábra

Az eredeti feed-back viszonyt ábrázoljuk újra, az irányok konkrét megjelölésével:



64. ábra

Visszatérve az értékek esztétikai általánosításának tárgyi-fogalmi kettőssének mátrixjához megfigyelhetjük a művészetek sarkosító vagy közvetítő jellegzetességét is az általánosítás láncfüzére egyik vagy másik komponensének jelölésében:



65. ábra

Természetesen a fenti mátrix esztétikai vektorai a partikuláris szféra általánosítás-momentum mozgásának irányát jelölik, melyhez viszonyítva és amelyben mind a zene (központ), mind a költészet, illetve festészet (sarkosítva) is megtalálható. Így tehát az értékek esztétikai felépítése és minősítése végeredményben partikuláris marad, egyaránt eszményi-egyetemes és valós-egyedi vetületekkel rendelkezve.

6. Az esztétikai mező értékrendje

6.1. A művészi érték

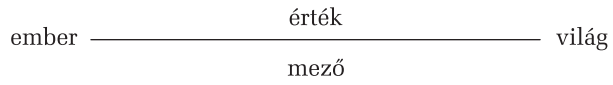
Tudományunk axiológia ága az esztétikai-művészi értékek problémájával foglalkozik. Az *érték* szó jelentőséget, fontosságot jelent, tehát pontosan az élet dolgainak, tárgyainak, magatartásának, mozzanatainak igazolását szolgálja. A mi esetünkben az érték egy tárgynak, élőlénynek, jelenségnek stb. fontosságot tulajdonító minőségek összessége.

Mit értünk esztétikai jelentőség alatt? Melyek az esztétikai tulajdonságok? Mit jelen az esztétikai megfeleltetés? Íme azok a kérdések, melyeknek válaszaival a továbbiakban fogunk foglalkozni az esztétikai érték lényegének feltárásában, hogy ne maradjunk az *idem per idem* tautológia területén: például az esztétikai jellemvonások az esztétikumot jelentik, az esztétika lényege értékében rejlik stb.

A humanizált emberi értékek a társadalom egész univerzumát átfogják. Ezek az értékek az ember és társadalmának egész struktúrájában jelen vannak és jellemzik azt.

6.2. Az esztétikum axiológiai szerkezete

Az érték a tárgy–alany viszonyon belül strukturálódik:
– a viszony áthelyezése ember–környezet viszonyára



66. ábra

– a viszony sarkosítása és pólusainak értékelése

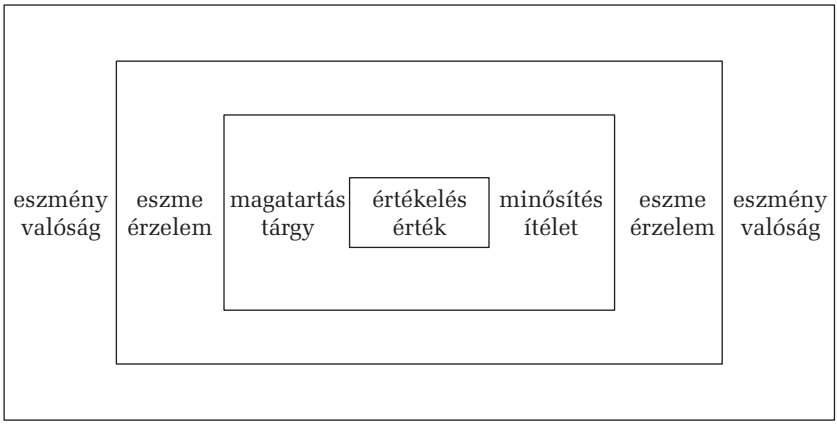
alany	ember	eszmény	eszmény
tárgy	környezet (világ)	valóság	érzelem

67. ábra

A viszony kettős dinamizálása és értékfunkciókkal telítődése a valósághoz viszonyuló ember momentumainak és momentumrendszerének érintkezéséből ered.

Az esztétika szférájában az értékek dialektikusan partikularizálódnak: rendkívül érzékenyen és sarkosodva konkretizálódik itt az ember és a környezet, a tárgy és az alany közötti viszony szociális-történelmi léte és működése. Ez a partikuláris-esztétikai konkretizálódás és megérzékítés a tárgy–alany viszonyt is árnyalja, a valóság *és* az eszmény egy teljes egészeként kezelve, melynek esztétikai sértetlensége az érzelemek kísérő és közvetítő jelenlétének, a valóság*tól* az eszmény*hez* és *fordítva,* köszönhető.

Az emberi érzelmeken keresztül közvetített valóság–eszmény viszony a következő viszonyösszetevőket tartalmazó esztétikai állapotok láncreakcióját hozza létre:



68. ábra

Az esztétikai szféra szintetizáló tulajdonságának köszönhetően egyesíti az érték egziszteciális (ontikus, a valóság) és ismeret (gnosztikus, az eszmény) oldalát. Más szóval, az esztétikum egyidőben az érték terméke és minősítése. Mikor az érték problematikája a valóspólust érinti, a termé-

szeti-szociális tárgy egzisztenciális-esztétikai funkciói kerülnek előtérbe; mikor a figyelem az eszmény pólusa köré csoportosul, akkor az esztétikai magatartás értékelésének, összevetésének és minősítésének aspektusai dinamizálódnak, még a művészi szférájában is. Ennek a sarkosítható és mindig sarkosított dialektikának sajátossága egyben a két mozzanat integráló egységének köszönhető, mozzanatok, melyeket a tárgy–alany viszony esztétikai véletleneként tartunk számon, tulajdonképpeni alkotássá és esztétikai (művészi) befogadássá dinamizálva őket termék és ennek fogyasztása értelemben.

Tehát *a szép,* mint az esztétikum központi értéke, a többi esztétikai értékkel egyetemben a kognitív és egzisztenciális axiológiai funciók dialektikus értéke, mely egyidőben tartalmazza a természeti szociális terméktárgy és a humán és történelmi cselekedet, illetve eszme minőségét.

Az esztétikai érték partikuláris jellege a többi alapértékhez, mint amilyen mindenekelőtt *az igazság* és *a jó* viszonyulásában is kifejeződésre jut, a szép szférájában ezek is konkrét partikulárisan jelentkeznek, ahol nem csupán egzisztenciális létük (hogy vannak, léteznek), hanem értékelhető és értékelt érvényességük is előtérbe kerül. Metaforikusan szólva azt mondhatjuk, hogy az esztétikai érték és értékelés az emberi egzisztencia logikája, egy minősített logika; mert az esztétikai magatartás nem éri be két fogalom összekötésének egyszerű ítéletével, hanem minősíti is azt. Az esztétikai axiológia szemszögéből például a Keleti-Kárpátok nem csupán „nagy hegyek" (egyszerű ítélet), hanem „óriási, fenséges hegyek" (ugyanannak az egzisztenciának partikuláris ítélete). Tovább haladva egy lehetséges művészi struktúra jöhet létre, mint például, a Keleti-Kárpátok a mi fenséges óriásaink.

6.3. Érték és értékelés – ugyanannak a jelenségnek két oldala

Konvencionális axiológiai rendszerbe minősítésükben az esztétikai-művészi értékek bizonyos nehézségekkel küzdenek: besorolhatók mind az anyagi értékek csoportjába – a gyári, mindennapi élet esztétikuma –, mind a szellemi értékek csoportjába – az öntudat, a magatartás, a szellemi kultúra, a szépművészetek esztétikuma. Az esztétikai értékek ambivalens jellemvonása teszi lehetővé az esztétikai-axiológiai *érték* és *értékelés* megkülönböztetését.

Az említett dialektikus binomok (ember–környezet → tárgy–alany → valóság–eszmény → eszmény–affektivitás; anyagi–szellemi → ontikus–gnosztikus → tárgy–eszme → egzisztencialogika–valamivé válás lo-

gikája) az axiológia belső dichotómiájához vezetnek, melynek értelmében az esztétika mind a tulajdonképpeni értékeket (tehát ő maga egy érték és/vagy egy érték hordozója), mind az értékelést is (a valós és eszményi értékek fölötti ítéleterő, ahogyan Kant mondaná)[26] magába foglalja.

6.4. Az értékek mutációs változásai

Az értékek történelmi dinamizmusát, dialektikus mutációját követve megfigyelhető a „benne rejlő" és a „külsővétett" átviteli képességük.

1. Az esztétikai értékek esetében a változás „benne rejlő" módon megy végbe, a feszültség és oldás dialektikájával konszenzusban (a művészetben, tehát a zenében is), oly módon, hogy az utolsó esztétikai érték a szép–rút pár központi értéke, innen történik a kiindulás és/vagy a visszatérés a tragikus, fenséges-hősi vagy a komikus és alantas irányába és irányából.

2. Különböző műfajok értékeinek szintjén (technikai, tudományos, morális stb.) a dinamizmus „külsővétett" átvitelben nyilvánul meg: egyik fajta értékből a másikba. A történelmi-időbeli folyamatban az utolsó mutáció általában esztétikai eredetű: a történelem folyamán relativizált technikai és tudományos igazságok, vagy a múlt morális cselekedetei, még egyszer átmennek a jelen esztétikai értékeinek szűrőjén is (lásd a piramisok nagysága, „napjaink mozdonyának nagytatája" komikumát, a középkori lovagiasság szomorú ábrázatát a Don Quijote-i tragikomikumban).

3. Az esztétikai értékek rétegezett többértékűségük által a múlt, jelen és jövő történelmi pályáján is kinyilvánítják dinamizmusukat, mind „bennerejlő", mind „külsővétett" formában. Olyan esztétikai emóciók értékei születnek, mint az *emlék* (a múlt megidézése), az *átélés* (a jelen jelzése) és a *remény* (a jövő előlegezése). Itt is, a pszeudo hármas tagolás ellenére, csupán két egymásra helyezett binomot kapunk, mivel az esztétikumot mint értéket mindig a jelenben éljük meg, és művészileg is a kijelentő mód jel-

remény	jövő
átélés	jelen
emlék	múlt

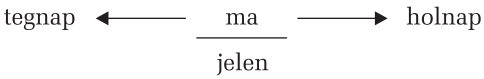
69. ábra

26 Kant 1966: *A szép analitikája* 169–209., *A fenséges analitikája* 210–304.

lemzi: esztétikailag a múlt a jelenbe szublimálódik; esztétikailag a jövőt is a jelen fogja fel.

70. ábra

Ami a jelent a jelenben illeti, ez a mának dinamikus meghosszabbításában kerül kifejezésre, a tegnap, a holnap vagy mindkettő iránya felé.



71. ábra

Egyes kutatók úgy vélekednek, hogy ez a dinamika és mutáció megtalálható a művészi területén is.[27] Minden bizonnyal létezik is a különböző művészeti ágak értékeinek hierarchizálása értelmében (például egy regény filmesített változata, egy költemény megzenésítése, egy zongoradarab zenekari feldolgozása stb.). Ezek a mutációk semmiféle konvergenciát nem mutatnak a fentiekkel, minden fázis (természetesen csak akkor, ha művészi sikerről beszélhetünk) az esztétikaivá válás önálló és sajátosan állandósult mozzanatát jelenti. (Ebben az értelemben is beszélhetünk megkérdőjelezhető mutációkról: például a könnyűzenei feldolgozások, a nemzeti vagy egyetemes lírai költészet mesterműveinek feldolgozása, a beethoveni szimfóniák szalonzenévé alakítása stb., melyekről majd az antiértékek kategóriájának margóján, a giccs területén fogunk beszélni.)

6.5. Az emberi értékek rendszere

Az értékek egy egyetemes mezőrendszer lényeges emberi, szellemi és pszichikai erőinek és tevékenységeinek alapján strukturálódnak. A rendszer mezeje folyamatról folyamatra, mozzanatról mozzanatra, törté-

27 Hegel *Esztétikai előadások;* Vigotszkij *A művészet pszihológiája*; Ingarden *Esztétikai tanulmányok;* Segre *Történelem. Kultúra. Kritika;* Ribot *Az érzelmek logikája* – ezek a művek még zenei vonalon is az értékviszonyok és ezek mutációs változásaira összpontosítanak, főleg ami a *szöveg–dallam, vizuális programatizmus–zene, tánc–zene, építészet–zene* stb. viszonyát illeti.

nelmileg meghatározva, különbözőféleképpen kondicionálódik és konkretizálódik saját értékeinek dinamizálásában.

Hogy jobban megértsük ennek az óriási dinamikus rendszernek a megjelenését és létezését, fontosabb összetevőit fogjuk elemezni.

1. Az egyetemes emberi rendszer – a társadalom struktúrájának megfelelően – minden értékformátum számára sajátos dinamikus mezőt tart fenn. Így megkülönböztetjük az anyagi és a szellemi értékek erőterét. Az anyagi értékek gazdasági-szociális létünk biztosítékai és mindig kapcsolatban állnak a társadalom szellemi értékeinek létrehozásával és felemelésével, melyek maguk is tárgyakba, dolgokba vagy magatartásokba materializálódnak. A szellemi értékek viszonylag önálló erőterekbe strukturálódnak, egészében a politikai, jogi, morális, vallási, tudományos, művészeti értékek összességének alrendszerét alkotva – további árnyalatok és árnyalódások lehetőségével. A fentiekben az értékek strukturális-történelmi összevetéseiről, mutációiról beszéltünk. Ennek értelmében az értékek dinamikus mezői nem elszigeteltek, inkább állandó összefüggések és összekapcsolódások jellemzik. Csupán az esztétikai kapcsolatokról beszélve megállapíthatjuk például, hogy a politikai értékek többé vagy kevésbé kihangsúlyozottan rátevődnek az esztétikai mezőre, és ez az egymásra tevődés nemcsak a „kimondott" művészi műfajokra jellemző, mint a politikai színház, a hazafias énekek stb., hanem minden más *autentikus* műalkotásban is megtalálható, melyek politikai üzenetükben a társadalom valósága és eszménye iránti hozzáállásunkat hozzák kifejezésre. Hasonló dolog történik a tudományos-fantasztikus művészet esetében is (a tudományos és az esztétikum csatlakozásai), valamint az etikai esztétikai állandóságában, a kollektív–egyén vagy másképpen mondva ethosz–affektivitás viszonyában.

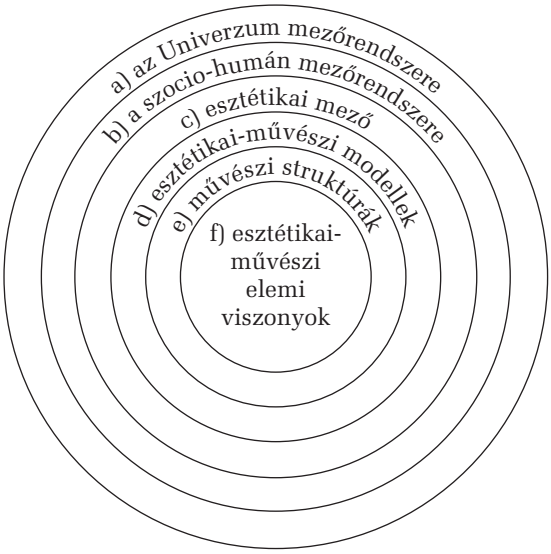
2. Minden dinamikus értékmező sajátos és adekvát értékeinek számos generatív alkotó modelljét hozza létre. Az esztétikai értékek mezeje tehát mind alapvető momentumainak megfelelő modelleket – szép rút, fenséges (hősi) alantas, tragikus komikus –, mind az úgynevezett kategória közti formáknak megfelelő modelleket is összegez – kellemes, kecses, lírai, drámai, pompás, monumentális, informális, félelmetes, nevetséges stb. Mindegyik modell „benne rejlő" felépítése mellett a külső kifejezés potenciális előfeltételét is tartalmazza, a „külsővétett" megnyilvánulását. A modell vektoriális jellege biztosítja más dinamikus mezők modelljeinek keresztezését, mint például a kalokagathea, démonikus, romantikus összetett struktúrái esetében, melyek bizonyos etikai-esztétikai modellek vektoriális kereszteződésének eredményei.

3. Mindegyik modell az illető mező számtalan konkrét létező és egzisztenciális struktúrájának felel meg. Az esztétikai modellek tehát bizonyos konkrét művészi struktúráknak, jobban mondva konkrét műalkotásoknak felelnek meg. Az esztétikai modellek a műalkotások osztályozható és osztályozott absztrakciói, melyek hasonlóságuk és különbözőségük alapján épülnek fel. Természetesen a mezők modelljeiben belső folytonosság is található: így önállóságuk ellenére az esztétikai modellek is kommunikálnak egymás között a mező teljes szervezését eredményezve. Mindegyik egyszerű modell csupán egy ilyen esztétikai értéket mutat be szelvényesen, viszont amint látni fogjuk, a műalkotások a legtöbb esetben más értékekhez is folyamodnak.

4. Mindegyik esztétikai modell művészi struktúrája a mező, és implicite a teljes emberi erőrendszer lényeges viszonyaiból tevődik össze. Ezek a viszonyok konkrét strukturálódásuknak köszönhetően és az esztétikai mező partikularitásaihoz vagy a szocio-humán mező teljes rendszerének általános jellemvonásaihoz fűződő kapcsolatuk révén válnak alapvetőkké.

A művészet esztétikai értékeit tovább elemezve, melynek pontos elnevezése esztétikai-művészi érték vagy egyszerűen művészi érték, megállapíthatjuk, hogy:

– az univerzummező rendszerének objektiválása (implicite szubjektiválása) által jönnek létre és strukturálódnak;



72. ábra

– a dinamikus, szocio-humán mezők rendszerében;
– egyidőben sajátos dinamikus, partikuláris terület birtoklói (esztétikai mező);
– esztétikai-művészi modellek veszik körül;
– összetett konkrét-művészi struktúrák;
– az elemi viszonyok, de a szocio-humán mező és az univerzum egész rendszerének összetevői meghatározta lényeges viszonyok.

6.6. Az elemi viszonyok megalkotásától az esztétikai mező kialakításáig

A fent bemutatott réteges szerkezetnek megfelelően rátérünk az esztétikai mező minden egyes mozzanatának analitikus-strukturális elemzésére, melynek során elsősorban az esztétikai-művészi értékek létrejöttében játszott szerepüket fogjuk kiemelni. Rendszerünk legintimebb rétegével, az esztétikai-művészi elemi viszonyok tanulmányozásával kezdjük a kutatást.

7. Az elemi viszonyok – az esztétikai mező atomjai. Előzetes

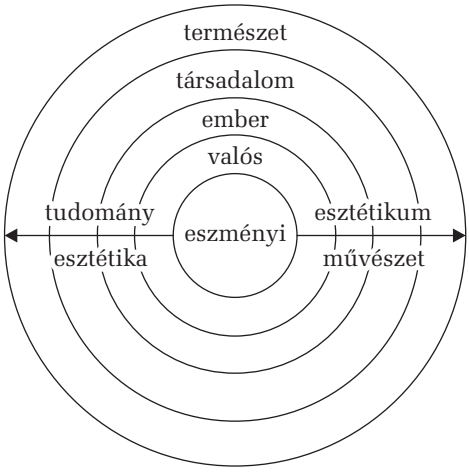
1. Amint az esztétika tárgyáról és módszeréről szóló bevezetőben olvashattuk, a viszony meghatározó jellegű mind a kutatott tárgy elhatárolásában, mind az alkalmazott módszer megállapításában. Megállapítottuk: a kutató és a kutatás tárgyának „találkozása" egy viszonyt, egy tudományos viszonyt eredményez, mely a kutatott területnek megfelelően egyszerű vagy összetett, közvetlen vagy közvetett. A közvetlen, „egzakt" kutatásokra jellemző viszonytól eltérően a szociális tudományok viszonya sokkal komplexebb és a kutatott tárgy alapját, az ember és környezete között előre létesített viszonyok rendszere képezi. Az esztétikai kutatás tárgya pedig a legkomplexebb viszonyok összessége, pontosan azáltal, hogy a különböző modellekbe és esztétikai-művészi struktúrákba partikularizálódott valóság- és eszményösszetevők dinamikus-érzéki *konfrontálódásának* mozzanatait képes megfogni. A két struktúra (közvetlen és közvetett) hasonlósága az egész világ egy és ugyanazon szférájának átfogásán alapszik, a különbségek pedig az egzakt tudományok esetén a töredékes kutatásnak (közvetlen viszony), illetve a szociális tudományok teljes alárendeltségének (közvetett viszony) köszönhetők.

2. A probléma megkettőződik abban a pillanatban, mikor az elemzésbe bevezetjük a *tárgy tárgyát.* Mert a közvetett viszonytárgyak összehasonlító magatartásokból keletkeznek, melyek alapját ugyancsak maga a tárgy képezi. Az esztétika esetében ez a megkettőződés így jelentkezik:

– esztétika → esztétikai jelenség = tudományos tárgy

– esztétikai jelenség → [valóság–eszmény] = művészi-esztétikai tárgy

Az *esztétika* és az *esztétikum* látszólagos tautológiájához jutottunk, viszont ez egy jogos megkülönböztetés, ha egyrészt az esztétikum (és implicite a művészi) tudományos megközelítésére gondolunk az esztétikai kutatások esetében, másrészt viszont ugyanannak az esztétikumnak a műalkotások létrejöttében szerepet játszó művészi szerkesztésmódjára. Ez az esztétika-esztétikum (illetve művészet-esztétikum) megkettőződés nyilvánvalóbbá válik, ha a két szintet a következőképpen csoportosítjuk az esztétikum köré (= valóság–eszmény):



73. ábra

3. Az axiológiai viszonyok felépítésénél figyelembe kell vennük azt a különbséget is, mely történelmi síkon megkülönbözteti az egzakt tudományokat a szociális tudományoktól, és különösen az esztétikától. Az egzakt tudományok relativizált igazságai általában egyszerű kuriózumként élik túl a történelem viharát az új tudományos-technikai felfedezésekkel szemben. (Kivétel ha az egzakt terület elemzései pontosan hajdani igazságok okait vagy relativizálódásuknak fokát kutatja, vagy ha a tudományos tárgy az illető tudomány történelmét vizsgálja.) Ugyanakkor az esz-

tétikai igazságok különös módon, úgy is mondhatnánk konzerválás útján relativizálódnak, hiszen az általuk bírált művészi tárggyakkal majdnem egyidőben jelentek meg. Mivel a műalkotás egészében napjaink történelmi örökségét alkotja, nem mondhatunk le ezek elemzéséről sem, legyen az aktuális vagy visszamenő elemzés.

Az esztétikai viszonyok eme partikularitása bizonyos, az egész esztétikai mezőre jellemző, axiológiai aspektusokat eredményez:

– a múlt művészi–esztétikai értékei (autentikus értékekről van szó) továbbra is megőrzik axiológiai érvényességüket és hozzájárulnak jelenkori értékeink gazdagításához;

– a múlt művészi értékeinek hajdani megbecsülése is (a genezis pillanatától vagy pedig az illető jelenség történelmének folyamán) konzerválódik és a jelenkori esztétikaelmélet gyakran idézi azt;

– a hajdani megbecsülések nem minden esetben relevánsak, és nem helyettesíthetik a modern analitikus módszerek segítségével újraértelmezett hagyományos művészi jelenséget;

– a jelenkori esztétikai elemzések és perspektívák kutatása maga után vonja az esztétikaelmélet, valamint az értékek állandó fejlődését, megújhodását is;

– az esztétika története és az esztétikum története – a hajdani esztétikai igazságok relatív konzerválódása ellenére – nem ekvivalensek és nem helyettesíthetik egymást. Napjainkban az esztétika történetének tanulmányozása mellett szükségünk van az esztétikum történetének áttanulmányozására is. Axiológiai síkon két különböző problémával állunk szemben: például a reneszánsz esztétikájának a tanulmányozása vagy pedig az esztétikum elemzése a reneszánszban. Végső soron napjaink esztétikai jelensége is magán viseli ezt a dichotómiát: a jelenkor esztétikájának elméletében és a jelenkori esztétikum kritikájában;

– innen következik az esztétikum két mozzanatának, érték és értékelés, axiológiai sajátossága, főleg a művészi alkotások értékeinek jelenkori kritikus értékelése szemszögéből. Egyrészt megemlíthetjük a szép eszményének történelmi jellegét (ez korról korra, periódusról periódusra változik), másrészt pedig a szép eszményének pontszerű állandóságát az illető kor műalkotásaiban. És feltesszük a kérdést, hogyan lehet napjainkban a szép eszményének új történelmi talapzatáról értékelni a múlt, a történelmileg meghaladott szépség ihlette műalkotásokat? Esztétikai gyakorlatunk azt mutatja, hogy hiába halványultak el a múlt szépségideáljai, ezek tanúvallomásai, a műalkotások, ma is élnek és virulnak a művészi örökség gazdagságában. Arra következtetünk tehát, hogy értékük nem ve-

szítette el érvényességét, csupán az újraértékelés során megváltozik a múlt műalkotásainak axiológiai jelentése, kinyilvánított vetületei mellett (vagy/és helyett) értékpotenciáljuk eddig elrejtett vagy elfelejtett, éppen még feltáratlan új jelentéseit domborítva ki;

– az esztétikai szféra tudományos és művészi értékeinek átfogása érdekében fontos megismerni mind maga az esztétikum struktúráját, mind a jelenkor legfontosabb esztétikakutatásainak elméleteit és módszereit, mindig szem előtt tartva az esztétikatörténet „konzevatív" vívmányait.

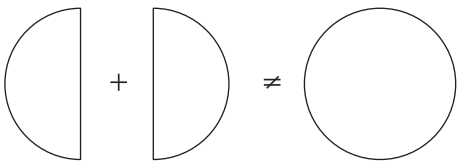
4. A művészi mikrostruktúrák létrehozásában, valamint a szocio-humán mező makrostruktúrája kondicionálásában szerepet játszó elemi viszonyok felépítése rendkívül nagy fontossággal bír az általános-humán *zeneiség* megértésében is. A szocio-humán rendszer (egyben az univerzum) struktúra–modell–mező vonalát átvágó viszonyhoz hasonlóan a zeneiség a legrégebbi időktől fogva szimbolizálja a világ harmóniáját és az ember vágyát eme világi harmónia megörökítése iránt. A muziké néven ismert múzsák művészete ékesszólóan összesítette az ember mindennapi életében a harmónia iránti érdeklődését mind a technika és a tudomány, mind a művészet területén. Érdekes lenne újracserkészni az emberi viszony ontikáját egészen a muzsikéig és innen a zenéhez, tudományhoz, technikához; az első faragott kövektől az elektronikus mikroszkópig vagy az első barlangrajzoktól a jövő elektronikus zenéjéig. Egyelőre röviden arra szeretnénk rámutatni, hogy a tudományos, művészi, technikai, mindennapi élet síkján felépített viszonyok az ember (és az univerzum) ugyanazon zeneiségére épülnek. Már Leonardo azt állítja, hogy bármelyik tudomány igazán tudománnyá válhat, ha matematikailag is kondicionált; Leibovitz a zenében a lélek tudatalatti rejtjelezését vélte felfedezni.

Uranus, Gaia, Kronosz, Mnemosziné, Zeusz, a múzsák és a muziké szimbólumainak arhetípusát megnyitva megfigyelhetjük, hogy az összhang és az ember összhangra vágyakozása a történelem egész folyamán az ember alapvető viszonyainak felépítésében öltött testet a legnaivabb univerzumról alkotott mennyiségi képtől egészen a mező legmodernebb elméletéig, a legrégebbi mimetikus elméletektől egészen a művészet jelenkori elméletéig, a hajdani átcsapásoktól egészen napjaink analitikus hasonlóságaihoz. Egy releváns analógia például a zene meghatározatlan tárgyiassága esztétikai elméletének összevetése a kvantikus mechanika meghatározatlanság relációjának tézisével. (A továbbiakban majd bővebben szólunk erről.) A muziké hajdani szimbolikus jelentése tehát átadja a helyét a *viszony* fogalmának, mely megőrzi viszont szimbolikus előfeltételének zeneiségét. A zeneiség régi szimbolikus arhetípusához képest az

új viszonyfogalom egy aspektussal egészül ki, éspedig: a viszony felépítésében nélkülözhetetlen dinamikus elemmel. Úgy tűnik ez a dinamizmus ma már csak a művészet privilégiuma és a tudományos valóság nélküle is megvan. Pontosan a művészetet és a tudományt keresztező értékek fogják bebizonyítani a vágy, az eszmény, a kontroll fontosságát és szerepét, még a tudományos igazságok szférájában is. Így tehát a zeneiség jelentése nem veszett ki az emberi viszonyok felépítéséből, a valóságtól az érzelmekhez, az érzelmektől az eszményhez (és fordítva) útvonalon.

8. A viszony anatómiája

A viszony a teljes, fizikai-univerzális vagy szocio-humán mező genezisének, fejlődésének és egzisztenciájának alapját képezi. A viszony jelentéskörébe tartoznak mind egy viszonyt meghatározó makró- vagy mikropontszerűség elemei, mind a köztük levő cselekvések, illetve kölcsönhatások. A legelemibb viszony az ontikus–gnosztikus paradoxonon alapszik, melynek értelmében két összetevő viszonya nem egyenlő ezek egyszerű summumjával; például két félkör viszonya általában többet vagy kevesebbet hoz létre, mint a teljes kör (a plusz vagy a mínusz a két, kapcsolatban levő összetevő pozitív vagy negatív viszonyában rejlik):



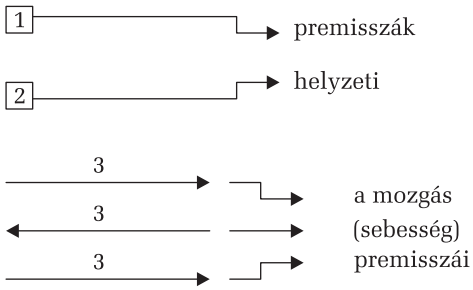
74. ábra

A viszony többet és mást is tartalmaz, mint összetevőinek egyszerű összekapcsolását. Ez a „más” az új, egy elkövetkező jövő kialakításának az újdonsága, mely maga is viszonyösszetevővé válik makroszkopikus, mikroszkopikus vagy mindkettő irányába. A viszony rendkívül dinamikus egzisztencia és „episztémé”,[28] melynek tanulmányozása a valamivé válás és tulajdonképpeni létezés, valamint az ember világfelfogásának legbensősé-

28 *Episztémé* „egy adott korszakból kivág egy ismeretzónát, és azon keresztül határozza meg a tárgyak egzisztenciáját, a mindennapi tekintetet elméleti képességekkel ruházza fel, és feltételeket szab egy igazi diskurzus megvalósítását illetően.” (Foucault 1966. 171.)

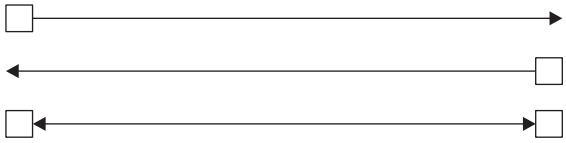
gesebb mozzanatait tárja elénk. A viszony dinamizmusának köszönhetően már legegyszerűbb kondicionálásában is multidimenziós sajátosságára hívja fel a figyelmet:

– egy virtuális viszony vektorainak és pontszerűségeinek „tiszta" összetevői:



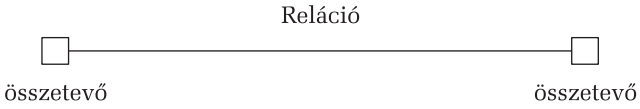
75. ábra

– egy viszony genezisének „szervezkedésben lévő" összetevői:



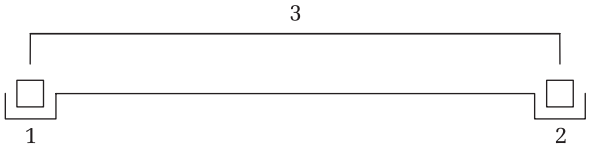
76. ábra

– a helyzet mozzanatára állhatatosan épülő elemi viszony virtuális figurája:



77. ábra

– az összetevők megkülönböztetése a helyzet mozzanatában a keletkezés sorrendjében:



78. ábra

– a felépített vagy felépítésben levő viszony genezis és/vagy megismerés mozzanatainak sarkosítása, a mozgás (sebesség) mozzanatára összpontosítva:

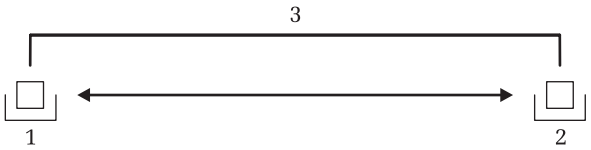
a. az összetevők egyikére vagy másikára gyakorolt genetikus és/vagy analitikus állhatatosság, a másik felé vezető viszony *megnyitása:*

79/a. ábra

illetve

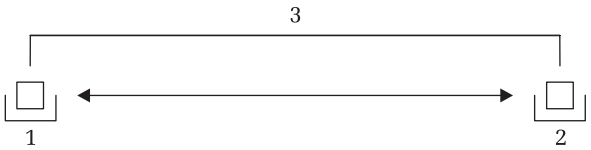
79/b. ábra

b. kétoldalú nyitás és a viszony mozzanatának kihangsúlyozása



80. ábra

c. a viszony (pillanatnyi!) bezárása a sarkosított mozzanatok összefonódásainak egyidejű felismerésében:



80. ábra

A fent bemutatott mozzanatok egyszerre vagy egymásután, szinkronikusan vagy diakronikusan jelennek meg, a jelenség mind ontikus (egzisztencia), mind gnosztikus (megismerés) vetületében és természetesen az esztétikai mezőben is. A továbbiakban látni fogjuk, hogy az ontikus megjelenés és a gnosztikus követés nem feltétlenül egyezik meg. Az elemzés célja legkevesebb kettős ebben az esetben: 1. megpróbál természetes módon részlegesen vagy majdnem teljesen a viszony helyzeti és/vagy kinetikus alakulatára helyezkedni; 2. megáll a kinetikus vagy helyzeti stádiumok egyikén vagy másikán, de aktívan közreműködik a teljes viszony további formálódásában és „éltetésében". Elméletileg az irányító beavatkozások kettős irányban is elképzelhetőek, mindkét stádium analitikus-dinamikus állhatatosságával, viszont a gyakorlat az opció beavatkozó uralkodását bizonyítja. A szintetikus művészetek, színház, balett, opera, film stb., egyidejűségének látszata ellenére, az alapvető művészeti ágak (implicite a szintetikus művészetek összetevői) már genezisükben dialektikusan csoportosulnak, akár a helyzeti (lásd képzőművészetek), akár a kinetikus (lásd dinamikus művészetek) mozzanatokat sarkosítva. A mikrostruktúrák világában ezek az opciók, még akkor is ha ez nem annyira nyilvánvaló, kettőségükben vannak jelen a művészet mindkét alapvető ágában; lásd példaként a *helyzetibbtől* a *kinetikusabbig* művészi általánosítás különbségeit a következő területeken: építészet → szobrászat → festészet (grafika) vagy egy és ugyanazon műfajban (festészet: csendélet/táj → arckép → kompozíció); valamint fordítva, a kinetikusabbtól a helyzetiig: minden dinamikus művészet epikus → lirikus → drámai műfajában (költészet → zene → tánc), és még szólhatnánk a jelenkor művészetének rendkívül változatos összekapcsolódásairól, melyekben a hajdani állandósult választásokat gyakran mások helyettesítik, újabb és újabb megismerési horizontok felé vezetve rejtett vagy semmibe vett más és más dimenziók felfedezése által.

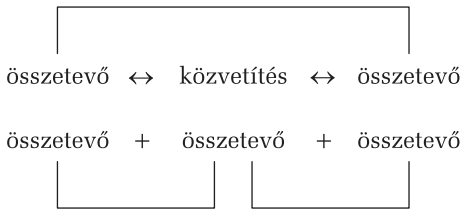
8.1. Az esztétikai értékmegalkotás elemi viszonyrendjei

A játék szabadságában, ám fellebbezhetetlenül a metafora mindig viszonyt provokál: az összefüggések el nem várt lehetőségeit váltja látszatvalóra és az új, meghódítottnak tűnő, de mégiscsak illuzorikus valóság birtokosává tesz azáltal, hogy ráeszméltet a jelenségek világára, vagy, ahogyan József Attila mondaná, alkotó szemléletre késztet (József 1977. 285–325.). A szemléletben tetten ért metaforikus viszony mindig közvetített: mindig valamik viszonyulnak egymáshoz, ám viszonyulásuk újabb valamit hoz

létre. Nevezhetjük ezt az újabb valamit magának a viszonynak vagy reflektálásnak, érzelmi közvetítőnek, hely- és névcserének, avagy átvitelnek, kopulának, lényegcserének stb., de a számos elnevezés csupán a metaforikus viszony szervező közepét általánosító erejét tesszük különössé oly módon, hogy ennek a középnek viszonyteremtő energiáját kiterjesztjük a szélekre, pontosabban a középhez széleket komponálunk. Illetve fordítva, a dolgokat összetevőkké varázsoljuk, közepet illesztve körükbe. Akárhogy vesszük is, a viszony pontszerűsége, helyzeti energiája az a mozgékony közép, amely önmagában meghatározatlan, nem kézzelfogható, és mégis ő maga: a viszony átvitele, illetve az átvitel viszony a metafora közvetlen létezési módja, amely a dolgok között konkretizálódik, mint a hullámzó szél vagy víz, amely átsuhan-átfolyik felettünk, de míg a kapcsolat fennáll, lényegeiket megváltoztatva őrzi a létrejött viszonyban. Platón érvelései elevenednek fel bennünk. A fiatalember valakinek a fia, az ember valakinek az apja, a gazdagság valaki gazdagsága (Platón 1984. 982–983.) mindaddig, amíg a szervező közép összetartja őket, és az ifjú apjához viszonyulva annak gyermekeként viselkedik, az apja a gyermekben a fiát látja, a gazdagságot pedig valamihez viszonyítva élvezik, óhajtják, irigylik, bánják stb. Az előző hasonlatnál maradva a metaforikus általánosítás varázsa azonban előbb-utóbb elsuhan felettük. A metaforikus valóság reális valósággá közömbösül. Persze az örökös mozgás égisze alatt ez a közömbösség majd újra hatékonnyá válik, új metaforák megszületését idézi elő a hasonlat–metafora–szimbólum örökös láncreakciójában.

De maradjunk a zenei általánosítás metaforikus átviteleinek a vizsgálatánál. Szerkesszünk munkamátrixot a zenei metaforák viszonyrendjeiről a nagyobb egységektől a pontszerűségek relációi felé tartva oly módon, hogy a megfelelő összetevők egymás fölé kerüljenek a mátrixok oszloprendjeinek megfelelően. A szerkesztés során vegyük tekintetbe, hogy a viszony zenei megalkotása mint művészi reláció mindig meghaladja a közvetlen tételezések egyszerű és egyszeri konfrontációit; nem egyedi viszony, hanem közvetített, összetett és ismétlődő kapcsolat, amelyben a szembenálló összetevők kapcsolódásaik során mindig megteremtik az új mozzanatot, a harmadikat, a közvetítést. És fordítva, a kapcsolás igénye, a viszonyalkotás vágya mint kiinduló mozzanat e két szélső összetevő kiválasztását hozza létre. Így a viszony alapformájában mindig is az összetevők közvetített összetevéséből áll. A viszony megértése és befogadása pedig éppen a közvetítésnek a tudomásul vételén alapul: azon, hogy megértsük benne az újat. Nevezetesen azt, hogy *az összetevők kapcsolata több, más, mint egyszerű mennyiségi összegük.* A kapcsolás többlete: *a megalkotott viszony* –

különben nélküle maradnánk az összetevők szimpla összeadásánál, ami viszont maga a viszony halála. Az ún. összetevők külsőleges közömbös összeadandókká egyszerűsödnek; a dinamikusan hasonló tényezők helyére a közömbösen azonosak kerülnek; a közvetítés feleslegessé válik, sőt eleve kizárt. Persze a közvetítés mozzanata is felszámolhatja a kapcsolás többletét. A közép a szélekkel azonosulva önmagába fordulhat. Végül is a közvetítés mozzanata eljuthat a közvetettség elvontságába, amelyben új tényezővé alakul: már nem közvetítő elem, hanem maga is közvetítésre váró összetevővé lesz, miközben átvágja a közvetített viszonyt és megkétszerezve egyszerű szembenállásokká degradálja őket:



82. ábra

Ezek után vázoljuk fel a zeneileg sarkosított viszonyrendszerek mátrixát:

83. ábra

Ha a felállított táblázatban a következő mozzanatokat kiemeljük (lásd a függőleges keretbe foglalt oszloprendet a 83. ábrán), akkor tulajdonképpen a viszonyalkotás metaforikus elemét különböztetjük meg az egyszerű szembenállástól az átvitelig felvezető vertikális skálán. Valóban, a közvetítés lényegformáló ereje e különös szervező közepét oly módon erősíti fel, hogy az átvitel metaforikus mozzanata nemcsak ráhat az összetevő elemek formálására, hanem végső fokon ez a közép alkotja meg őket „szélekké". Gondoljunk például a dallam világában a hangközök viszonyrendjeire. A tiszta kvint mint a felhívás zenei metaforája a szervező középben és e közép révén létezik az öt másodlépésnyi szemantikai távolságon. A kvint hangköz jelentést hordozó pilléreit gyakorlatilag minden hangnem megfelelő fokain kiépíthetjük, és így számos szélet konkretizálhatunk hozzá. Hasonló példákat szolgáltatnak az összhangok, ritmus, a dinamika, a hangszín stb. viszonyrendjei is.

Így a zenei anyag átviteleiben a jelentéseket hordozó szemantikai tér „széleit" is a tárgy és a rá vonatkozó jel megalkotásai határolják. Hiszen itt is az alapkérdés kettős: mi az, *amit* jelezni (és persze jelenteni) tud a zenei általánosítások tere, illetve mi az, *ami* jelezni (jelenteni) tudja az általánosítások tartalmát. Az első kérdés a tárgyi viszonyok specifikumára, a második a homogén közegben fogant jelviszonnyok sajátosságaira vonatkozik.

A mátrixunk utolsó „emeletén" végigvonuló zenei viszony belső mozzanatait így részletezhetjük:

84. ábra

Nos, e három mozzanat belső történésében rejlik az a lényeg, amely a zenei metafora alapját jelenti, nevezetesen azt, hogy benne elsősorban nem az a fontos, hogy az átvitelek kiinduló- és megérkező pontjait konkretizálva összeveti őket, hanem hogy a pontok között valami újat hoz létre, amelyben

29 Hegel 1956. 116.

az alternatívák maguk is át- meg átvesznek a másik lényegéből, ily módon alakítva tovább önmagukat. Ezen a ponton ellenkezhetnénk saját magunkkal, arra hivatkozva, hogy a lényegek alternatív átviteleit, sőt kicserélődéseit a metaforikus általánosítás létrehozza bárhol, nemcsak a zenében. Ez így igaz. Ám a zenei átvitel sajátossága abban áll, hogy az átvivő, a szimbolizáló a tulajdonképpeni zenei közeg merőben új produktum: *zene,* amely csak ebben a metaforikus összefüggésben létezik és igazolja magát, míg a többi művészet, valamint az extraesztétikai szféra átvivői önmagukban is létező kommunikatív közegek, átvivők, mint a szavak, a színek, a téri formák, a mindennapi lét kifejezési formái stb. A zene kapcsolódása mindezekhez a művészi és nem művészi szférákhoz éppen a különbségeken túli hasonlósága révén lehetséges. Jelentésük azáltal, hogy a különbségek konkrét eltéréseit meghaladva és föléjük emelkedve a zene a viszonyalkotást mint olyant mindenhol és mindvégig az összhang, az előkészítés, a feszültség, a feloldás, az egyensúly jegyében vigyázza, még akkor is, ha látszatra a zeneiségben rejlő harmóniavágy a viszonyteremtés akarása mögé rejtőzött, ha az így elvont zeneiség első pillanatra nagyon is távolinak látszik a konkrét zenei motívumokból felépülő zenei metaforák világától.

Persze, a zenéhez kapcsolódó hasonlóságok elemzésének éppúgy, mint a vele szemben álló különbségek kutatásának is óriási irodalma, pontosabban vitairodalma van, mondjuk, kezdve Hanslick zenei identitáselméletétől (a zenei forma és a zenei tartalom azonosítása) el egészen Adornónak a zene társadalmi közvetítettségéről szóló kutatásáig (Adorno 1998. 323–344.). Ám az *igenek* és *nemek* alkotta feszültséget az igen *is* meg nem *is* oldás követi; röviden: a zene metaforikus abszolútuma nem abszolút. Önállósága is, függősége is a hasonlóságok és különbségek kölcsönös feltételezettségére alapozódik. A „hasonlóság különbségének", illetve a „különbség hasonlóságának" paradoxona mögött a zenei metafora lényege húzódik meg, amit a zenei átvitelek (és nemcsak azok) szemantikai mechanizmusában állandóan szem előtt kell tartani, sőt le is kell tudni „leplezni", nyilvánvalóvá tenni, éspedig: a viszony azért mindig zenei, mert a zene *sui generis* viszonyszerű. Azaz: minden közvetített viszony átveszi az *előkészítés–feszültség–oldás* kimenetelének algoritmusát, ami mélyen a zenei általánosítás viszonyszerűségében gyökerezik. De túl ezen a metaforikus átvitelen, maga az adott algoritmus is a zenei metafora fizionómiájára épül, amelyben a két „szélső" átviteleit mindig a „feszültség-közép" hozza létre.

Ennek a logikai ítéletek kopulájára emlékeztető középnek az ontikai funkciójára (a *van*ra) épül a zeneiség egyetemessége a művészetek belső viszonyrendjeiben is. E belső viszonyrendek ugyanakkor a művészetek

között léterjövő metaforikus kapcsolatokat is érzékivé teszik. Ám mind tulajdonképpeni jelentéseik, mind kölcsönös korrespondenciáik tartalmait valójában csak a zeneiségükből származó átvitelek teszik érthetővé. Éppen ezért, mint bármilyen metaforikus jelentést, ezeket az átviteleket is interpretálnunk kell.

A tér és idő dialektikájában az idő közegére sarkosodó múzsai művészetek átviteli rendje az esztétikai erőtér helyzetének az algoritmusára épül fel. Maga az esztétikai tér relációja pedig a

valóság ← érzelem → eszmény

alapviszony (m)ilyen? (valóság) és (m)ilyen lehetne? (eszmény) kérdéseire adódó válaszokat veti össze. Ebben az összevetésben a központi közvetítő elem (érzelem) döntő szerepet játszik. Ez az összevetés hasonló ahhoz a kötéshez, amelyet a logikai ítéletekben a kopula hoz létre a két szélső tényező között. Akár a kopula, az érzelmi médián is különböző a viszony pilléreit alkotó és mindig partikularizálódó összetevőkkel szemben. Ezért a kopuláról szóló elemzése Erdélyi Lászlónak *mutatis mutandis* érvényes magállapításokat tartalmaz a metaforikus viszony közvetítő átviteli közepére is (esetünkben az érzelemre): „A két szélsőnek és a kopulának a különbsége természetesen egymással szembeni meghatározásuk következménye. Mert önmagában mindhárom mozzanatnak megvan a maga individuális mozzanata, s egyúttal mindhárom eleve az általános. Egymáshoz viszonyítva azonban szintkülönbség van közöttük, amennyiben a kopula a viszonylag szilárd, nyugodt, az általános a két szélsővel mind konkrétan váltakozó egyediséggel szemben. Jóllehet a kopula még nem fogalom, eleve több is, mint a két szélső, amennyiben a kopula már általánosként szerepel az ítéletben, s így az ítélet tartalmát, általános belső természetét, szóval az alany és az állítmány által kifejezett objektív mozzanatok közötti feszültséget „testesíti" meg. Ezzel szemben a két szélsőt csak mint helyet általánosíthatjuk, tehát mint alanyt és állítmányt; ezek a meghatározások azonban a szélsők konkrét jelenlétéről nem mondanak semmit" (Erdélyi 1971. 120.).

Ezek ismeretében építsük rá az esztétikai tér relációjára a dinamikus (múzsai) művészetek viszonyláncát:

tánc ↔ zene ↔ költészet

A társművészetek tárgyi és eszmei, anyagi és formális hasonlóságai, illetve különbségei a metaforikus algoritmus rácsában

szimbolizáló ← átvitel → szimbolizált

aszerint válnak manifeszt hasonlóságokká és/vagy különbségekké, ami szerint az egymásra helyeződés mátrixában az egyenértékűség alábbi projekcióját létrehozzák:

valóság ← érzelem → eszmény
tánc ← zene → költészet

Ezúttal induljunk ki a generatív középből, a zenéből, mint átvitelből. Valójában a zenei jelentés metaforikus elvontsága éppen abból a közvetítő funkcióból ered, amely saját jeltárgyát, az *érzelmeket,* saját tárgyjeleivel, a *zenei hangokkal* teszi érzékivé oly módon, hogy ez az érzékivé tétel vagy a tánc ritmikus-koreografikus, vagy a költészet fogalmi-szimbolikus jelentéseiben erősödik fel, hol plasztikusan a valóság irányában, hol expresszíve az eszmény felé, hol mindkét vektorban egyszerre.

A metaforikus átvitelek ilyenfajta felerősítései végső soron a zene meghatározatlan tárgyiasságát avagy fogalomelőttiségét értelmezik és értelmeztetik a befogadás során. Ám ez a fajta interpretáció több a befogadás előkészítésénél: a kiindulópontul szolgáló zenét belsőleg tagolva állítja a birtokbavétel próbája elé. Azaz maga a zene a metaforikus átvitelek során lényegét a társművészetekkel fenntartott viszonyában ragadja meg, így a fenti viszonyrend magára a zenére is érvényes:

Valóság — Érzelem — Eszmény

Stilizált táncok zenéje — Hangszeres „tiszta” zene — Vokális zene

Ez a képletbe sűrített, látszatra oly száraz teória olyan talányok kiderítéséhez járulhat hozzá, amelyek a mai napig érzékeny pontjait jelentik a zeneesztétikának, a zenepedagógiának vagy a zeneszociológiának. Mert ezek mögött az érzékeny pontok mögött mindvégig a zenei metaforák értelmezésre váró egész sora húzódik meg. Itt példaképp csak néhányat említünk közülük mint tanulmánytémákat:

– dalkomponálási mód a tűnt dallam „visszakeresése” révén a vers implicit zeneiségéből;

– a vers különös zeneisége a szimbolizmusban;

– a szvittételek plaszticizálása a stilizált táncok korabeli koreográfiájának visszaidézése révén (például a metaforikusan megidézett menüett

vagy gavotte befogadásának élénksége fokozottabb még a képzettebb zenehallgatók soraiban is, mint mondjuk az (egyelőre?) táncmivoltában felidézhetetlen allemande-é vagy sarabande-é;

– a Bach-chaconne igazi-hiteles bemutatása, mint amilyen pl. a G. Enescué, a művet már az első variációiban a tánc oldaláról közelíti meg, és a tánc apoteózisaként emel belőle a további variációk során gótikus székesegyházat idéző zenei metaforát. Íme, paradigma a schellingi jeles mondásra, miszerint „az építészet fagyott zene" (Schelling 1991).

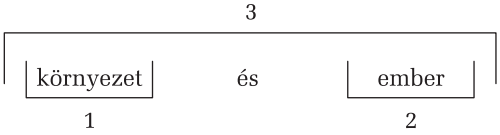
Az árnyalás persze magára a zenére vonatkoztatva nem ér itt véget. A viszonyrend tovább növelhető vagy kicsinyíthető. Például az úgynevezett „tiszta zene" kifejezés csupán idézőjelesen igaz, hiszen a legapróbb indikáció is a tiszta közepet a szélső konkrétumaihoz köti, programot sugall: *andante, dolce, forte, piano* – valamennyi zenei utasítás közvetlenül a zenei tárgyjeleket teszi érzékletesebbé az időbeliséget kitöltő-konkretizáló tempó, dinamika, hangszín stb. különböző meghatározásaival. És a vokális zene szerveződése is tovább részletezhető. Mert másképpen általánosít a szöveg–dallam viszonyában egy ária, és megint másként egy recitativo, a műfaji különbségekről (dal, kórusmű, opera, kantáta, oratórium stb.) most nem is beszélve. Végül a különös konkrétum jelölését kiváltó táncrelátumokat is meghaladva a programzene átvitelei elvezetnek a vizuálisan plasztikus zenei metaforákhoz. Ezeknek rendszerbe állításához azonban előzetesen a képzőművészetek viszonyítási lehetőségeivel is meg kell ismerkednünk.

Ugyancsak a tér-idő dialektikájában, de ezúttal a téri közegre összpontosítva vizsgáljuk meg a képzőművészetek viszonyrendjeit. Ezek a viszonyrendek az esztétikai erőtér szemantikai szerkezetét a *valóság–érzelem–eszmény* kapcsolatához hasonló és egyenértékű viszonyra építik fel. Ez a viszony nem más mint a

környezet ——— és ——— ember

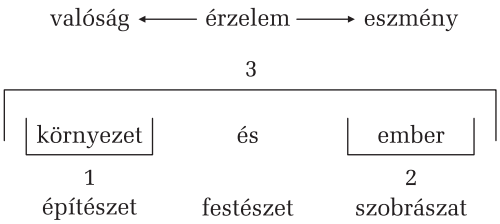
képlékeny relációja, amelynek a létezési módját a téri közeg *egymásmelletisége* határozza meg, az összetevők egyidejű jelenlétében. Éppen ezért az átviteli viszony is erre az egyidejű egymásmelletiségre alapozódik. Mint közép azáltal válik közvetítővé, hogy a körülötte levő szélső elemeket egységes egésszé rendezi. Térbeli viszonyteremtés ez, amely mégis a zenei harmóniavágy ősin szinkretikus időbelivé oldódó ritmusára épül. A művészi jelentés itt is viszonyfogalomként szerepel. A jeltárgy és a tárgyjel relációjában a környezet azzá válik, ami: az embert környezi, az

ember környezete, és az ember is e környezetben válik önmagává, belőle válik ki, és mint e környezet embere válik önmagává. Ebben a szemantikai elrendeződésben aztán a kapcsolat úgy lesz közvetítetté, hogy a művészet gyakorlatilag háromféleképpen sarkosodik, és ezáltal tulajdonképpen a viszonyrendet is megháromszorozza:



85. ábra

Évezredes gyakorlatuk során a képzőművészetek ezt a megháromszorozott kapcsolatot mint átviteli viszonyrendet nemcsak hogy magukévá tették, de a hatás-visszahatás előre- és visszajelzésében számos olyan metaforikus mozzanatot építettek rá, amelyek további interpretálása jelentősen hozzájárult az adott művészi ág, műfaj, műforma, de művészi lényeg, szerkezet avagy üzenet további gazdagításához is. A példák sorolása előtt azonban nézzük meg az építészet–festészet–szobrászat kapcsolódásait is az esztétikai erőtér jelentésszerkezetével:



86. ábra

Összevetve a muziké viszonyrendjével, itt is a metaforikus analógiák nyilvánvaló jelenléte az uralkodó azzal az érthető különbséggel, hogy az átviteli mozgásokat e mozgások pályáit őrző vonalbeli, síkbeli, térbeli „nyomok" (indexek) helyettesítik. Ám e nyomok irányított végigkövetése a befogadás során életre kelti a bennük rögzített átviteli mozgásokat is: a nyomozó tekintet mozgása szóra bírja a teret, azáltal, hogy – újra József Attilát parafrazálva – meglátja benne *hirtelen* azt, amit hosszasan nézett, és ezek az analógiák teszik élővé az építészeti, festészeti vagy szobrászati alkotást: az egyik funkciórendje a ráhatás során felerősíti a másikét és

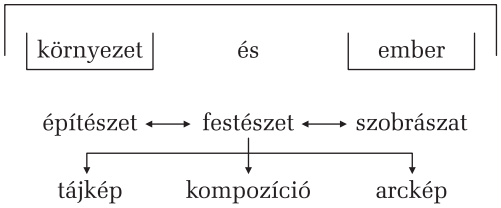
fordítva. A példák sora helyett csupán e példák „makámjaiból”, sémáiból említünk néhányat:

– a szobor és az építészeti oszlop arányanalógiái az antikvitásban;
– a szobor mint festészeti tárgy;
– épület a festményben;
– szobor az épületen;
– színezett szobor
– és messze ezeken az analógiás viszonyokon túl, például a zene és az építészet már említett korrespondenciái (csúcsívek modern zenei rekonstrukciói stb.).

És mindezekhez hozzátehetnők az átviteli mozgások túlhajtásait, amelyek a tartalmi-formai sajátosságok megváltoztatását vonják maguk után. A domborművet például úgy is felfoghatjuk, mint a festészeti-grafikai sík és az építészeti-szobrászati háromdimenziós tér kölcsönös átjátszásait. De ugyanide tartozó példa a kinetikus szobor (tánc és szobor kölcsönös metamorfózisai) vagy a műemlék mint a szobrászat és az építészet közösségének produktuma stb.

Az interpretálási lehetőségek mezője pedig szinte kimeríthetetlen. Gondoljunk pl. az antik szobrászat koreográfikus mai „leolvasására” az ókori témájú balett rendezése során a megfelelő mozgáskultúra beállítása érdekében (lásd M. M. Pliceszkája ilyen irányú tanulmányait) stb.

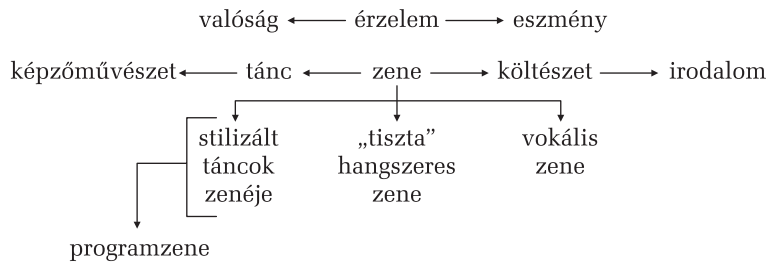
Persze az egyenértékűség a viszonyrendek között itt is a metaforikus átvitel törvényei szerint funkcionál, és szintén a közép szervező szerepéből következik: a festészet kiterjeszkedik a közvetített viszony egészére – hol „architekturálisabban”, hol „szkulpturálisabban”:



87. ábra

Érdemes megfigyelni, hogy a jelzővé finomított metaforikus minősítések közül – architekturális, szoborszerű, festői, illetve táncos, zenei, költői – *valamennyi* a művészetek között tételeződő közvetített viszonyok egy-egy adott rendszerré alakítására vonatkozik. Ez a rendszer aztán lehet történelmi, stiláris, műfaji, avagy egy bizonyos áramlat szempontjából

meghatározó. E minősítések metaforái mögül végül is a keresett rendszer olvasható ki a felsorolt viszonyrendek egységesítésében. Ezúttal a rendszert csak a zenei általánosítások irányában részletezzük:



88. ábra

De a szervező közép egyesítése alapján a metaforikus minősítés maga is minősül. A minősítés minősítése pedig nem más, mint a viszony viszonya: maga a közvetítés, a konkrét szélek nélküli közép, mint a metaforák metaforája. Ennek az elvontan konkrét és/vagy konrétan elvont szervező középnek pedig az az „igény–ígéret” felel meg, amely a zenei viszonyteremtés harmóniavágyában fogant. Mert a szervező közép metaforikus ereje éppen abban rejlik, hogy egyszerre ígér és követel: az átvitel mint igény a viszony igénye, és mint ígéret az egyensúly ígérete. Ez a kettősség a zenei átvitelek meghatározatlan tárgyiasságában és rejtőzködő fogalomelőttiségében lappang. Ezt a lappangó kettősséget a művészetek viszonyrendjei újra és újra értelmezik. Értelmezéseik pedig visszavezetnek magához a zenei metafora geneziséhez és befogadásához. Ez az útja a gazdagabbnál gazdagabb reményt hirdető, önmagán túlcsorduló ígéretmetafórák, illetve éppen e gazdagságot követelő és az ígéreten innen maradó igény-metaforák születésének és harcának, mint Arisztotelész mondaná, a túlzást és a hiányosságot egyaránt vigyázó szervező közép körül (Arisztotelész 1942. 60–98.).

8.2. Erőtér – a jelenségek dinamikus megjelenítésének kerete

Ha az esztétikum fogalmai általában viszonyfogalmak, és ha a pólusfogalmak különösen azok, akkor az esztétikai erőtér jelentését hordozó mező fogalma magát e viszonyrendek helyzeti energiáját rejtő fogalom kell hogy legyen. Mert az esztétikai erőtér a valóság és az eszmény küzdelmeinek olyan arénája, amely ezeknek az összecsapásoknak nemcsak teret biztosít, de tovább is alakítja ezeket az összecsapásokat átcsapások-

ká. És ezekben az átcsapásokban a küzdő felek jelentéstartalmát hordozó fogalmak is megváltoznak: átalakulásokat jelző fogalommá módosulnak. Ugyanis a valóság is, az eszmény is csak valamihez képest válnak azokká, amik. E „valamivé válás" küzdőtere az esztétikai mező. Olyan tér, amelyben minden talpalatnyi hely viszonylagos: az őt elfoglaló pontszerűség – akár valós, akár eszményi – erejét, lényegét csak egy másik ilyen vagy olyan pontszerűség viszonylatában nyilváníthatja ki, azáltal hogy védi, megvédi eredeti mivoltát (mindennapi, egyedi, alkalmi, már megszokott minőségeiből kivetődő névleges tartalmát), vagy átadja, feladja avagy részben kicseréli őket oly módon, hogy eredeti helyére részben vagy egészben beengedi a másik pontszerűség szintén eredeti, mindennapi névleges tartalmát. Tehát a nevek mögött húzódó lényegek cseréi tulajdonképpen mező-környezetcserék, amelyek ezeket az eredeti helyükön meglévő lényegeket más környzetben, másfajta létezési módra viszik rá. Kifejlesztik vagy visszafejlesztik őket. Sőt, közben újabb lényegek születhetnek, és nőhet (vagy zsugorodhat) az esztétikai erőtér mezeje is. Hiszen az esztétikai tér is erők tere, az emberi erők megteremtésének tere. És éppúgy, vagy talán még bonyolultabban erővonalak járják át, mint a mágneses vagy gravitációs erők tereit. Az esztétikai tér szerkezetére is érvényesek a mezőelmélet általános törvényei. Ebben az értelemben idézzük Mérei Ferenc összefogalaló elemzését a Kurt Levin-féle mezőelmélet központi fogalmáról: „A mező, illetve a helyzet nem kiterjedést jelöl, hanem hatások összességét. Nem fedheti a fizikai teret, amelyben a cselekvés lejátszódik, mert időben és térben távoli tapasztalati maradványokat, messziről hozott viselkedési mintákat foglal magába. A mező, ha mégis szemléletesen próbálnánk elképzelni, az a geometriai tér, amelyben adott egyén (vagy adott csoport) cselekszik; maga a tér alakilag a cselekvés irányainak, pályáinak felel meg. Levin hodológiai térnek (hodosz=út) nevezte el ezt a kiterjedést. A történéshez kötött irreverzibilis, szubjektív tér ez. A dolgok cselekvésben való szerepük szerint helyezkednek el benne, mint csábítások vagy mint akadályok" (Mérei 1972. 18.).

8.3. A szocio-humán mező

A szociális mező úgyszintén elemekből álló rendszerként működik, így biztosítja az emberi egzisztencia és öntudat átfogó és többoldalú elemzését és megértését. A szociális mező egy „geometriai" térség, ahol az adott egyén (vagy a csoport) működik. A fizikai tértől az különbözteti meg, hogy viselkedési mintákat, valamint térben és történelmi időben

eltávolított gyakorlatok felhalmozódását is tartalmazza. Ez a – fizikai mező–szociális mező – konfrontáció maga után vonja nem csupán a különbségek észrevételét, hanem a hasonlóságokét is. A konfrontációt megfordítva kiderül, hogy a szociális mező mintái megegyeznek az univerzum egyik mezejének részecskéi kvantumfizikai tölteteivel és feszültségeivel. A mezőt betöltő cselekedetekből eredő feszültségeket nem csupán ontikus egzisztenciaként, hanem bizonyos okozatok hatásaként lehet és kell is elemezni. A mező mindegyik komponense mobilizálhatja vagy sem a mező helyzeti vagy kinetikus mozzanatainak kibontakozását: az egyénhez (vagy csoporthoz) szól, ennek viselkedését szabályozva. Ebben a mezőben nem létezik semleges mozzanat; a priori csak azok a dolgok, jelenségek, egyének és tulajdonságok képezhetik, melyek akár pozitív (mobilizálás), akár negatív (gátlás) módon vesznek részt a feszültségek oldásában.

9. Az esztétikai mező értéke

A mező értékei is viszonyjellegűek, mi több, ezek, a mezőbe foglalt különböző tárgyakba testet öltő viszonykapcsolatok hordozói. E tárgyak értékei – mint viszonykapcsolatok – a mező objektív és szubjektív tényezőinek dialektikáját hangsúlyozzák: a tárgyak belső tulajdonságai, valamint az alany manifeszt szükségletei egyidőben hozzák létre.

Az esztétikai mező axiológiai kutatásában két mozzanatot különböztetünk meg: az érték funkcionális feltételezettsége és ennek magyarázata. Az első mozzanat magát az esztétikai jelenség értékét, a második pedig a potenciális érték mozzanatának alanyi elsajátítását, minősítését jelenti. A felépítési, valamint az értékelési mozzanatok a mező két dialektikus paraméterét jelölik, melyek a valóspólusra (felépítés mozzanata) és az eszménypólusra (minősítő mozzanat) sarkosodnak. Az esztétikai mező axiológiai síkon is az emberi lét mezejének „almezejévé" válik és partikuláris módon ábrázolja emez értékeinek sajátosságait. A számos értékelemzés közül a „valence" kategóriájához fűződőeket emeljük ki, melyek szocio-humán értelemben, a kvantummechanikából és kémiából ismert „érték" fogalmának jelentéskörét besorolva hangsúlyozzák az érték és értékelés viszonyjellegét; a mező értéke éppen ezért a tárgy *és* alany, valóság *és* eszmény, valóság *és* érzelem, eszmény *és* érzelem közötti viszonyok felépítésének imperatívusz (felhívás, szólítás) értelmében létezik.

Axiológiai kutatásaink természetesen az esztétikai és művészi értékek elemzésére is kitérnek. Ezek az értékek, úgyszintén a szocio-humán

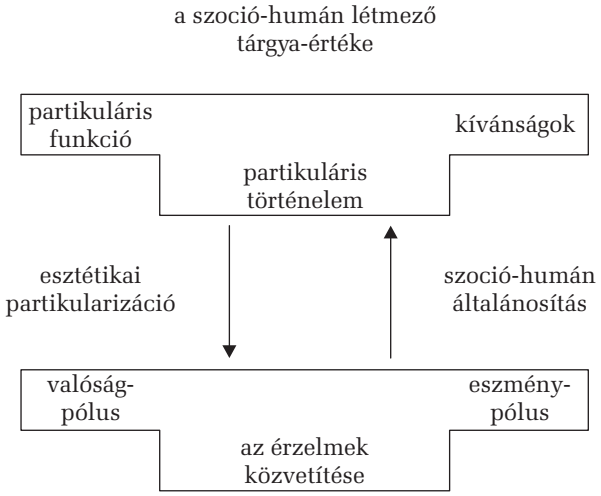
vitális mező általános értékeinek szerkezete alapján képződnek. Esztétikai sajátosságaik kihangsúlyozására nélkülözhetetlen a mező általános értéktulajdonságainak ismerete.

Mindenekelőtt megfigyelhető a viszony kettős iránya: a tárgytól az alanyig és fordítva; ennek értelmében „hasznos" érték a minősített érték, illetve a minősítés elvei, magatartása, mely „finalizált" értékké válik a mező illető tárgyával kontaktusba lépése során. A minősített érték végső felépítésében egy új tárgy jelenik meg: az érték viszonyának tárgya mint a két összetevő tagadásának tagadása egy dinamikus-aktív szintézisben. Ez az „imperatívusz-tárgy" a következőkből áll:

– a valóság objektív jellemvonásai;

– az eszmény szubjektív óhajai;

– a valóságösszetevő objektív jellemvonásai, ide a konkrét-megfelelő (= potenciális funkciója) alkalmazásmód mellett egy másik összetevő, az alany életében visszatükröződő valóság tárgyának történelme is beletartozik. Az „objektum-valence" imperatívuszjellege végeredményben három komponensből tevődik össze, ahol a szükség (a kívánság) az egyént veszi célba (alany, eszmény), a potenciális funkció – a tárgyat (valóság), a partikuláris történelem – mindkettőt, leginkább az objektum oldaláról. A három összetevő együttesen határozza meg a mezőben a „mozgást", a helyváltoztatást, és e változásokat az érték végső jellegzetességeinek függvényében viszi véghez, melynek során mind a mező objektuális összetevői, mind az alany élete is módosul.



89. ábra

Az esztétikai mező partikuláris értékei hűen tükrözik a szocio-humán mező általánosan-érvényes axiológiai törvényeit. Ennek értelmében a valóság potenciális funkciója itt is számításba kerül, mi több, ez saját inherens tulajdonságainak nyílt kinyilvánításával történik; a szubjektum kívánságai az eszmény szférájába kondicionálódnak, és minősítésének aktusa művészi valóra váltásában jön létre (lásd az érzékivé tétel törvényét); végül a valóság felé sarkosított objektum partikuláris történelme a mezőben jelen levő emóciók esztétikai modellálása által dinamizálódik, ebben a folyamatban a főhangsúly a valóság és az eszmény, valamint az eszmény és a valóság közötti közvetítésre kerül (lásd az érzelmek esztétikáját).

Az általános szocio-humán mező és az esztétikai almező konfrontációja magyarázza meg végül az esztétikai értékek szocio-humán szerepét: ezek az élet valós értékei elsajátításának művészi-esztétikai „szimbolikus", közvetett átélésének szükségletéből fakadnak, éppen ezért a szocio-humán élet mezejéből származnak és ide is térnek vissza, az emberi értékek felépítésének és elsajátításának valós cselekedeteivel és tetteivel felerősítve és határozottabbá téve az igazi átélést.

9.1. A mező jelentéskörének összefoglalása

Az erőtér kategóriája általában a következő jelentések hordozója:

– egzisztenciális és megjelenítési keret;

– a tér és az idő dialektikájában objektív és/vagy szubjektív síkon szervezett keret;

– dinamikus elemekkel benépesített keret (a mező feszültsége);

– egy olyan keret, melyet a következők határozzák meg:

– az őt benépesítő elemek belső jellemvonásai;

– a szóban forgó elemek („valence") közötti lényeges viszonyok;

– az összetevő értékekből eredő alapvektor;

– a főtengely

– az alapvető pólusok

– az univerzum, a világ, a társadalmi élet ugyanazon egzisztencia- és megnyilvánulásmódját sajátosan ábrázoló összes dinamikus struktúra hordozó kerete;

– a lényegi és reprezentatív struktúrák analitikus modellekbe absztrahálását biztosító keret;

– egy olyan keret, melyet magát is absztrahálni lehet, egészként (az univerzum, a világ, a társadalmi élet modellje) vagy partikulárisan (mágneses tér, elektronikai tér, esztétikai mező).

9.2. A mező vektorialitása

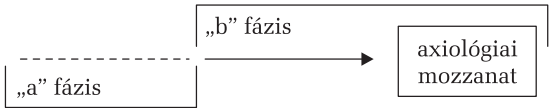
A tárgy értéke meghatározó szerepet játszik a szociális mező partikularizációjában: az esztétikum erőterét tárgyainak sajátos értékei határozzák meg. Minden érték dinamikusságának és mozgékonyságának köszönhetően vektorserkentő, és maga a vektor is a mező dinamizálását segíti elő.

A *vektor* az erő vonala, iránya és ennek értékét képviseli, de ugyanakkor a kinetikus vagy potenciális energia közvetlen vagy közvetett, azonnali vagy távlati megvalósulásának lehetőségét is jelezheti. A vektor tehát az érték lehetséges megjelenítési mozzanatának mutatója, a vektorok összesége pedig az illető erőtér egzisztenciájának feltétele. Ennek értelmében a vektor az összetevő elemek között kondicionált értékstruktúrák kifejezője.

Két fázist különböztetünk meg: a. mennyiségi fázis, a feszültség felhalmozódása és kibocsátása és b. minőségi fázis, ennek véglegesítése. Ez utóbbi fázis az axiológiai mozzanat, a „kiszemelttel" való találkozás.

90. ábra

Az axiológiai mozzanatban kerül sor az érték önmaga és szociális alkalmazásának találkozására, a két axiológiai „ábrázat" itt összefonódik, az értékből értékelés lesz.

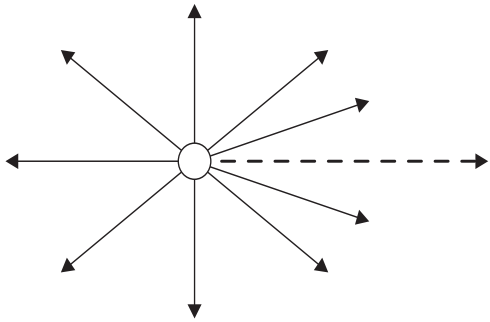


91. ábra

A mező értékeinek összessége a maga vektorainak dinamikus összetettségében végső soron egy közös nevező felé irányul, többé vagy kevésbé tisztán megkörvonalazva tengely értelemben az alapvektort. Az alapvektor nemcsak sikeresen vagy sikertelenül, pozitívan vagy negatívan szabályozza a mező egész megjelenítésének stádiumát, hanem a mező alapvető pólusai közé ékelve magát meg is határozza azt. Az alapvektor tehát egybeesik a *tengely vonalával,* az induló és érkezési pontok pedig a mező *alapvető pólusaival.*

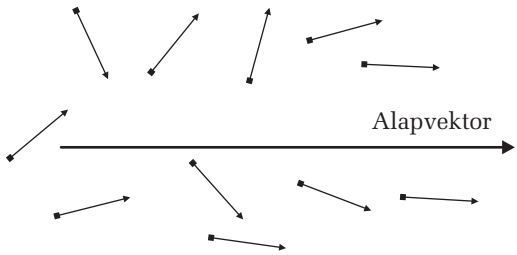
A vektor tehát magát az esztétikai mezőt és ennek értékeit is jellemzi és megjeleníti. Tudott dolog, hogy egy akármilyen mező vektorai a létező erők

kölcsönös összefüggését is magába foglalja, melyek mennyiségileg és minőségileg összegeződve a mező *erőderivátumát* eredményezik. Ezt a derivátumot a minden komplex dinamikus mozzanatot szintetizáló alapvektor jelöli. Egyetlenegy mozzanat derivált vektorialitása például így mutat:



92. ábra

és az alapvektort pedig a mező pontszerűségeit betöltő derivált vektorok összessége eredményezi; például: egy művészi-drámai szerkezet dinamikus csillagképe, itt a dinamikus jelentést (értékek) hordozó összetevők – hősök, motívumok, témák stb. – a különböző, kontrasztáló, konfliktuális vektorialitás jelölői, melyek összecsapása a végső megoldásban (kulmináció) egy derivált alapvektorban összegeződik, és a mezőt „oldási" stádiumba hozza (az összetevő erővonalak és összegek végértékétől függően pozitív vagy negatív oldás). Íme egy ilyen példa szerkezete:



93. ábra

Az alapvektor a mező *tengelyét* is jelzi. Ezen a tengelyen találhatók az alapvető pozitív és negatív mozzanatok, valamint a mező főértékei. A tengely tehát az egész rendszer keresztmetszete, és ezért a mező tanulmányozása, elmélyítése és alakítása mindenekelőtt meghatározó partikularitásai-

nak függvényében kell hogy történjen. Ugyanakkor a tengely lehet zárt és nyitott a mező végességét vagy végtelenségét tekintve. Minél általánosabban rendszerezett egy erőtér, ennek tengelye annál nyitottabb és fordítva.

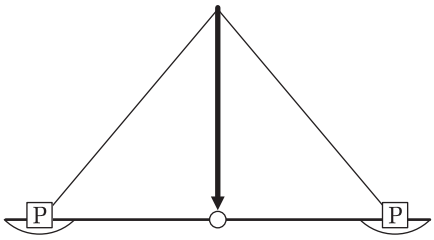
A mező tengelye kétirányú, így szinkronban jelzi mind a helyzeti stádiumot (objektuális, reális), mind az axiológiai mozzanat sebességstádiumát (szubjektuális, eszményi).

10. Az esztétikai mező értékállapotai

Az erőtér tengelyének folytonosságát és megszakítottságát strukturálisan elemezve, és az eredet kétértékűségéből kiindulva az értékeknek három fontos, meghatározó jellegű mozzanatát különböztetjük meg, melyek vektoriális összetettségüknél fogva dialektikus párok formájában jelentkeznek:

– egyensúly–egyensúlyhiány;
– pozitív–negatív mennyiségi felhalmozódás;
– pozitív–negatív kimenetelű konfliktus.

Ilyenformán az erőtér egy mérleghez hasonlatos: a tengely alapvető pólusai a „tányérokat”, maga a tengely az origót, a „zéró fokot” jelképezheti (94. ábra).



94. ábra

A három dialektikus főmozzanatot tartalmazó tengely így jelentkezik:

		egyensúly	mennyiségi túlzás	konfliktus+
konfliktus–	mennyiségi túlzás	egyensúly-hiány		

95. ábra

Felhívjuk a figyelmet arra, hogy a tengely folytonosságában, valamint a mező térségében „n” reális szerkezettel rendelkező konkrét értékmozzanat található, az egész rendszer mindannyi összetevője. A főmozzanatok állandóságáról elmondhatjuk, hogy ezek különbözően ábrázolják a mező többé vagy kevésbé relatív állandóságát.

11. Az esztétikai erőtér értékkategóriái. Az esztétikai értékek létrehozása

Az esztétikai értékek integráns és integráló értékek: olyan sarkalatos minőségek, amelyek más értékeket tovább minősíteni képesek.

Integránsak, mert a valóság és az eszmény viszonyát centrális értéktengellyé kovácsolják, amely körül az esztétikai mező minőségi mozzanatai szerves rendszert alkotnak, anélkül, hogy külön-külön viszonylagos önállóságukat föladnák: a szép – szép, a fenséges – fenséges, a tragikus – tragikus; ám mindegyik sajátos minőségét csak az összes többi minőségegyüttes létezésében, azok hasonlóságában és különbségében alakítja ki, tartja meg és teszi hatékonnyá. A szép csak a rút kontrasztjában érvényesül, és csak annak leküzdésében nyilvánul meg minősége, *a szép értéke,* amely így az egyensúly és az egyensúly hiányának irányított integrációjaként jelentkezik. Sarkalatossága motiválja a feszültségek létrejöttét és megoldását. Ha e minőségek rendszerében egyik vagy másik érték súlya felerősödik, megváltozik az értéktengely állapota is. A mező erővonalát valamennyi érték együttesen rajzolja meg. Integritásuk tehát a rész és egész dialektikus viszonyának mindenkori beállítódásából következik. Minőségük gazdagságát pedig a belőlük alakuló esztétikai kultúra belső tartalma határozza meg: sarkalatos értékek csak integráns esztétikai kultúrában jönnek létre, miként egy szétesőben esztétikai kultúra értékei csonka értékek maradnak.

Az esztétikai érték integráló is: beárad a társadalmi mezők rendjében születő eszmék, tettek, tények, tárgyak stb. minőségébe, átszínezi őket, értékeiket minősíti. Minden társadalmi produktum előbb-utóbb elnyeri esztétikai minőségét is. Az esztétikai érték összevonó-egységesítő minősége eleve meghatározó a művészi tevékenység keretében, és rendszerint *punctus terminus*ként jelentkezik a társadalmi lét minősítésében. Sőt, az eredetileg más mezőben létrejött értéket annak jelen ideje révén felveszi saját szférájába, és ott őrzi tovább, pl. az egykori piramisokban örökkévalónak vélt fáraóeszmény despotizmusát a fenséges komorságában vagy a technika csodáját megtestesítő nagy-nagy kerekű bicikliőst a humoros megilletődöttség emlé-

kezésében. Az esztétikai érték integráló szerepét hitelesen csak integráns minőségéből fakadóan hajthatja végre. Egy vérszegény esztétikai kultúra csonka értékei csak hiányos esztétikai képet nyújthatnak a világról.

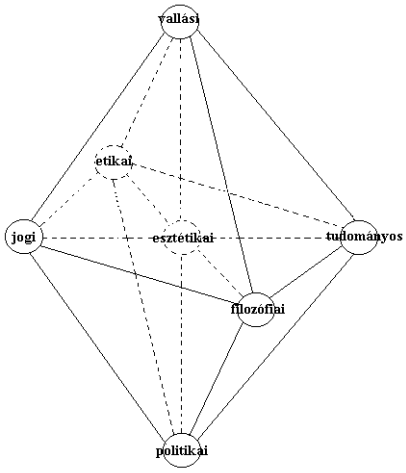
Az integráns és integráló esztétikai értékek kialakulásának és hatékonyságának a feltételeit két oldalról, de egyidőben kell megvizsgálni. A két oldal ezeket a feltételeket külső és belső erővonalakban konkretizálja, amelyek egyfelől kijelölik az esztétikai erőtér viszonyát a többi társadalmi mezőhöz, másfelől meghatározzák az esztétikai szféra viszonylagos önállóságát is. Csak e két oldal elemzésének egyidejűsége világíthatja meg az esztétikum tulajdonképpeni sajátosságát. Persze e „kétszólamúság" analízisének technikája ma még eléggé kezdetleges. A kutatás mozzanatainak a leírását csak lineárisan oldhatjuk meg. Ezért az egyidejűséget – egyelőre – ketté kell vágnunk, és előbb a külső, majd a belső oldal irányából közelítünk az esztétikum jelenségéhez. Ám – később – a linearitás kényszerét is megpróbáljuk megszüntetni azáltal, hogy a „szólamokat" egy munkamátrix „partitúrájába" komponáljuk bele, és az idő dimenzióját emeletessé rétegezzük, az erővonalakból pedig térbeli modelleket konstruálunk. Végül ezeket a modelleket a társadalmi mezők koordonátái közé állítva érzékeltetjük külső és belső feltételezettségük egyidejű állapotait.

Az esztétikai szféra mint a művészet-esztétikum szellemi erőtere dinamikus kölcsönhatásban jön létre, és hat a többi szellemi tevékenységi forma erőterére. De jegyezzük meg, e társadalmi erőterek konkretizálása mindig viszonylagos: rendszerük szélesíthető is, szűkíthető is, amint ezt az adott valóság társadalmi-történelmi meghatározottsága lehetővé teszi, illetve követeli. Ám közismert, hogy mindezeknek a szellemi erőtereknek a viszonya egyre bonyolultabbá válik a társadalmi szféra egészével szemben is. Pl. éppen a tudomány mint produktív erő mindinkább szerves részévé lesz magának a valósághátternek is. Mi mégis, elsősorban, a tudati erőterek rendszerében vizsgáljuk, éspedig a tudományos tényanyag mint érték *és* a tudományos következtetés mint értékesítés viszonyában. Különben éppen ennek a dichotómiának – *érték, értékelés* – a jegyében határozzuk meg az esztétikai mező értékeinek minősítő-közvetítő szerepét is. Meg aztán a szellemi erőterek kölcsönhatásaiban más és más árnyalatok jelennek meg, amelyek akár külön mezőkként is szervezhetők. Pl. az erkölcsi szférában feltűnnek az erényesség és a méltányosság kvázi-normái; beszélünk pragmatikus tudatról, gazdaságossági érzékről, és maga az esztétikai szféra is az ún. alkalmazott esztétikumra, valamint a tulajdonképpeni műalkotások világára tagolható. És ezek között az árnyalatok között a *limes* is árnyalt, és többnyire átjátszható. Mindenesetre e mezőértékek vizsgálatában a jövő az inter-

diszciplináris kutatásoké. Ám a kutatói státus *intra domíniuma* továbbra is imperatívusz marad: *a rész* egészelemzése és *az egész* részelemzése csak úgy válik szintetikus egységgé, ha elsősorban az egyezményes jelölések kezdeti metaforái dilemmamentes fogalmakká alakulnak. E fogalmaknak pedig közös nevezőre kell jutniuk, hogy megszüntessék azt a paradoxális helyzetet, amelyben az egész analízise egy tisztázatlan interregnum köztességében területről területre a részekbe hull vissza, és a kutatás távlatainak a feladásához vezet. Mert a visszahullás e részek előjogaként magának vindikálja az utolsó szó jogát, ahelyett hogy a békaperspektívából való kikukucskálást a rész és egész fölé emlekedve a fogalomalkotás rálátásával cserélné fel.

Nyilván a következő elemzések sem mentesek e fenti paradoxon hátulütőitől. Hiszen itt is a terminológiai egyeztetések helyén – jobb híján és egyelőre – metaforizált jelentések állnak, és itt is a rálátást csak e rálátás hiányának az önkényes megszüntetése előlegezi azáltal, hogy a rendszer „közepét” is, az ún. felülemelkedést is eléggé egyoldalúan az esztétikai mező platformja szolgáltatja.

Végső fokon ezeknek az erőtereknek rétegződési irányát a valósághátter pólusához viszonyított általánosítási fokok különbségeiben véljük megragadni: mint politikai, jogi, erkölcsi, tudományos, művészi, filozófiai, vallási erőterek irányított és irányuló retegződéseit. Az általánosítási fokok különbségéből adódó szemantikai távolságok viszonyában ezek az erőterek egymás között dinamikus összefüggéseket hoznak létre. Ezekből az összefüggésekből itt most – az elemzés önkényességében – az esztéti-



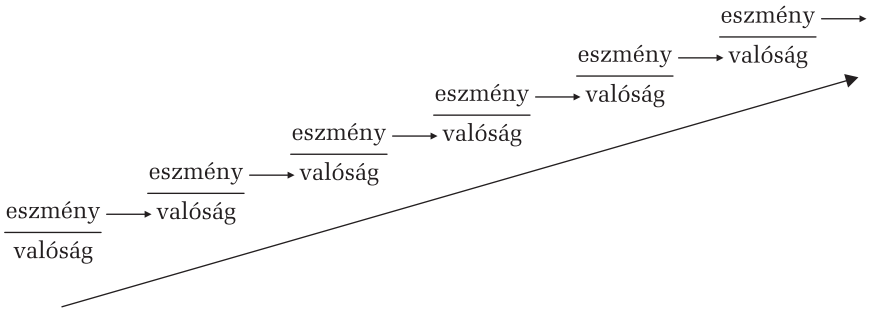
96. ábra

kai mező *és* a többi mező viszonyaira térünk ki. Vizsgálódásunk tehát esztétikumközpontú lesz. Ám más összefüggésekben bármelyik erőtér hasonlóan központosítható lenne. Ezt a megállapítást mint episztemológiai axiómát elfogadva a továbbiakban csak azt az erőtér-konstellációt emeljük ki, amelyben a központot az esztétikum szférája uralja (96. ábra).

A térbeli modell lehetővé teszi annak a dialektikus összefüggésnek az alkotó szemléletét, miszerint a tudatformák társadalmi mezői *közvetlen* kapcsolatban *is* állnak egymással a közös valóságháttértől mérhető különböző távolságaik ellenére, és hogy éppen a közöttük kialakuló közvetlen viszonyok konkretizálják viszonylagos önállóságukat oly módon, hogy nemcsak az alaphoz közelebb álló forma rétege determinálja a távolabbiakat, hanem mellette az összes többi viszony is meghatározó a hatás–visszahatás dialektikájában, az adott közös háttér piedesztálján.

Az esztétikum *és* a többi erőtér viszonya az esztétikai szféra külső oldalát feltételezi. Ám már ez a külső feltételezettség is szervessé válik azáltal, hogy – bár extenzíven – két lényegi pontra sarkosodik: az erőterek mögött ható valóság és az erőterekből kitűnő eszmény pólusaira. Ez a polarizálódás a belső oldalon majd az esztétikai valóság *és* az esztétikai eszmény viszonyrendjeit szüli, azt az axiológiai hálót, amellyel a műalkotások merítenek a valós valóság és az eszményi eszmény sajátos túlderminált ságában az erőtér igazgyöngyeiből. A külső oldalon azonban a megkettőződés gyakorlatilag az általánosítások végletébe tűnő két szélére feszíti ki az adott valóság *és* az óhajtott eszmény pólusait. Kövessük nyomon folytonosságában is, pontszerűségében is a távolság végtelenbe tartásának útját.

A valóság–eszmény viszony folytonossági dinamizmusa híven követi az axiomatikus megállapítást, miszerint a régi szükségletek kielégítése új szükségleteket szül. Ezt a megállapítást a fenti viszonyra alkalmazva belátható, a valóság mindig új eszményt generál, az új eszmény előbb-



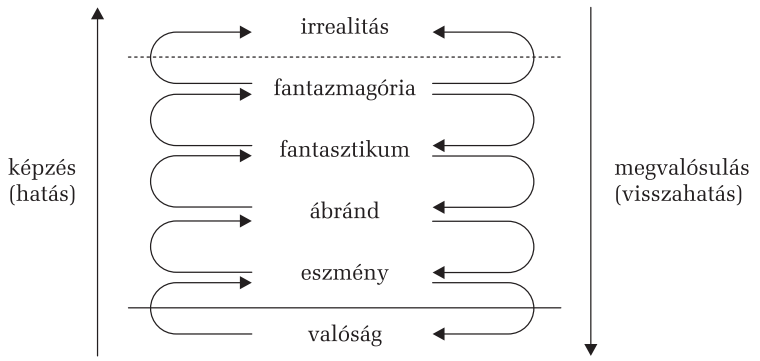
97. ábra

utóbb valósággá válik, majd a valósággá vált eszmény újabb eszményt hoz létre és így tovább. Az erővonal iránya átlósan emelkedő (97. ábra).

Pontszerűségében vizsgálva azonban azt látjuk, hogy az emelkedő erővonal egyidejűségében is többrétegű: az eszmény valóságközeliségében már-már valóságszerűen viselkedik, és még megvalósulása előtt a valósághoz hasonlóan ő is generáló: további eszményt tűz ki, utópiát – és így tobább: az utópia fantasztikumot, a fantasztikum fantazmagóriát A pontszerűségnek ebben az utóbbi stádiumában ott találjuk már a rejtőzködő végtelenséget, amely egyidejűleg kínosan kettős viszonyra lép, egyszer a reális valóság felé – felmorzsolva végtelensége látszatát –, máskor a beláthatatlan horizont kéksége felé, tovább színezve végtelensége nimbuszát. Ez a kettős viszony a külső oldalon a valóság–eszmény fesztávját fogalmilag ellentmondásossá teszi azáltal, hogy a világ realisztikus megragadásából átível e világ „körülhatároltságának misztikumába" (Wittgenstein 1963. 176.), vagyis a világnak olyan körülhatárolt egészként való gondolásába, amelyen kívül van valami *más* (érték, értelem stb.) (Wittgenstein 1963. 180.) – ahogyan Márkus György magyarázza a fenti tételt. Bertrand Russell pedig így ír róla: „Csak akkor mondhatnánk valamit a világról mint egészről, ha képesek lennénk kijutni belőle, azaz ha ez már nem lenne számunkra az egész világ. Világunknak lehetnek határai valamely felsőbb lény számára, aki felülről áttekintheti, számunkra azonban – habár e világ lehet véges – nem lehetnek határai, mert semmi sincsen rajta kívül" (Wittgenstein 1963. 102.). Tegyük hozzá, az értelemben minden fogalom „misztikus" mindaddig, amíg egy magasabb szintről be nem láthatjuk erővonalainak határait. Eddig a pontig minden fogalom csak „középfogalom" marad, amelynek dilemmatikus tartalmát már Hegel kifejtette (Hegel 1961. 102.). És a visszacsatolás ígéretét a finito–nonfinito topológiai alternatívája sem teheti meg, mert a végtelen mérhetetlenségének gondolása (tehát a mérhetetlen megmérése) csak reflektáló ítélet lehet – ahogyan Kant mondaná, és mint ilyen, fogalmilag nem egyetemesíthető (Kant 1966. 128–132, 215–216, 234., 237.). Ám ha a végtelenségen való túlemelkedés fogalmilag megvalósíthatatlan, az esztétikum szférája pontosan ezt a fogalmi korlátot számolja fel akkor, amikor a társadalmi mezők rendjébe illeszkedve különös általánosítási fokon képes megmutatni magát e végtelenséget is úgy, hogy esztétikailag végessé téve megszünteti azt. A külső kör bezárul, a nyílt végtelenből esztétikailag véges lesz, ám a belső oldalon sorjázó műalkotások most már intenzíve nyitják meg újra e végessé érzékített távlatokat, amelyek ezután ennek az esztétikai reflektálásnak a nyitottságában irányulnak a többi társadalmi mező értékei felé azért, hogy minősítsék őket. Éppen ennek az irányított visszaverődés-

nek végtelen közvetítésében rejlik az esztétikai mező társadalmi hatékonysága. Mert a pontszerűségbe sűrített megkettőződés erőirányai is ambivalensek végestől végtelenig és viszont: a generálóból generált lesz és fordítva – ahogyan ezt a hasonlatteremtés mechanizmusa igazolja tudománytól művészetig és viszont pl. azokban a lebegő hasonlatokban, amelyekben a hasonlító és a hasonlított kölcsönösen kicserélik egymást az intenzív végtelen röppályáján.

Az előző ábra a külső oldal pólusainak megfogalmazódását mozgásában jelölte. A következő állapotuk helyzetiségét emeli ki:



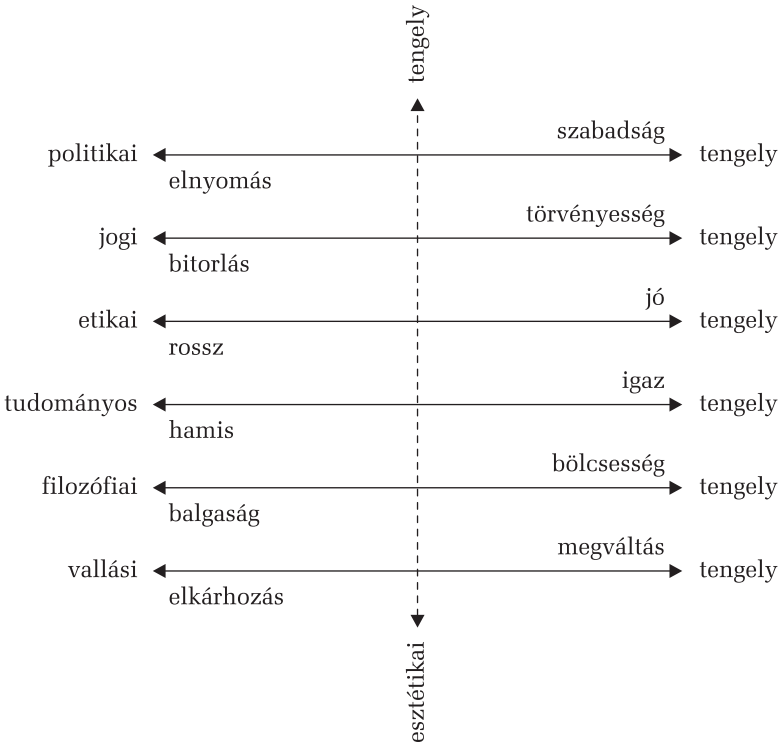
98. ábra

Ma azt mondhajuk, ebben a megkettőződésben a valóságpólustól elmerészkedő távolodás az elrugaszkodás túlzásába a fantazmagória fázisába vált át. Ez a kritikus pont, ahonnan ugyan még van út visszafelé, bár a megtehető gyakorlati lépés néha évszázadokat, sőt évezredeket várat magára (mint pl. a kozmoszba repülés ókori vágyálmának valóra váltása), de ahonnan egy további lépés már a felmérhetetlenségek irrealitásába vihet. És ha nem az esztétikai szférába tesszük meg, akkor a tárgy meghatározásából fakadó megimerés marxi visszajelentésének helyébe a tertullianusi prorsus credibile est, quia ineptum est hitvallása lép, az önmaga felé hajló tudós őrhelyét a hit lovagjának engedi át. Az esztétikai szféra viszont ezeket az átléphetelenségeket úgy oldja meg, hogy a dilemmatikus középfogalmak helyett a különös általánosítás adekvát hatókörét a fogalmon inneni visszakonkretizálódások művészi jelképeiben valósítja meg, és becserkészhetővé teszi még az ún. irrealitás regnumát is: a mítosztól a logoszig vezető úton metaforákat ajánl fel a tudomány számára, avagy ősi szimbólumokat nyit meg, és előrevetíti a tiszta fogalomalkotás távlatait is. Szimbolikus ereje pedig akkor a legtevékenyebb, amikor a

legtávolabbi mezők világát népesíti be műalkotásaival; a fantazmagóriát fantasztikummá, a fantasztikumot ábránddá szelídítve emeli ki az eszmény megvalósításáért folytatott küzdelem minden szépségét, fenségességét, tragikumát. És az eszmény megvalósításáért folytatott harc szimbolikus megmutatása egyben az adott valósághoz való viszonyunk tartósságának és/vagy tarthatatlanságának pontos esztétikai mértékét is hordozza. Gondoljunk pl. az ún. negatív értékek kontrasztjaira, a széppel szemben álló rútra, avagy az aljasra, komikusra.

11.1. Belső rendek

Az esztétikum viszonya a valóság felé mindig a többi erőtér közvetítése révén valósul meg. Pontosabban, az esztétikai mező elsődleges feltételezettségét a többi társadalmi erőtér kapcsolatainak összessége alkotja.



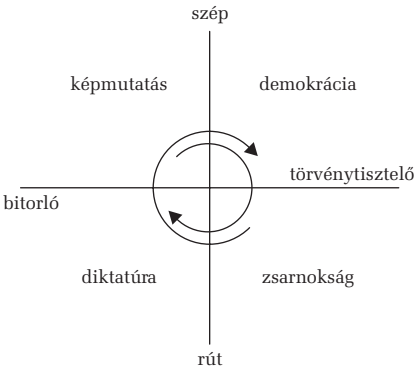
99. ábra

Az esztétikai mező értékminősítése azonban nem szorítkozik pusztán e mező eszménypólusán kibontakozó érzékivé tételre. A többi mezőben keletkező értékek esztétikai ellenőrzése olyan feladat, amely az esztétikai erőtér egészére hárul, és a közös valóságpólustól az eszménypólusig húzódó dinamikus tengely gravitációjában valósul meg. Ezen a tengelyen az esztétikum viszonylag autonóm értékei – a szép–rút, a fenséges–aljas, a tragikus–komikus – értékelő, minősítő jelentést vesznek fel: a tagadás tagadásának az értékek értékesítésének, a minőségek minősítésének a szintézisére vállalkoznak azáltal, hogy átmetszik a többi értékmező tengelyeit. Persze a műalkotásokban az esztétikai értékek önállósága felerősödik, és az értékinterferenciákkal együtt létrehozzák azokat a „kellő formákat" (Hegel 1950. 214–215.), amelyek a mező intenzív oldalát népesítik be. Ezúttal csak a szép–rút központi tengelyrészét átmetsző mozzanatát ábrázoljuk, és azt is csupán a többi mező tengelyének centrális értékei felett. (Nyilvánvaló, hogy minden esztétikai értékmozzanat összekapcsolható minden más erőtér valamennyi axiológiai minőségével; pl. a fenséges esztétikuma interferálhat a vakmerőség esztétikumával, és a bátorság egy sajátos előfordulását jelenti; és az is magától értetődő, hogy az átmetszés minősítő szerepére centrálisan minden mező tengelye felhasználható.) (99. ábra)

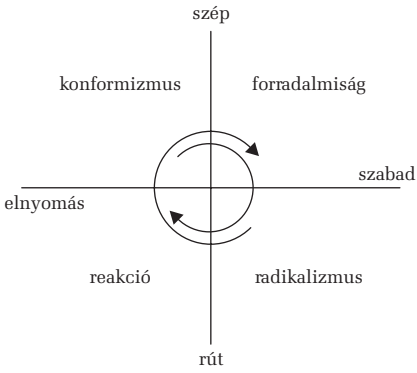
Ám a metszetekből adódó esztétikai-minősítő irányulás már a külső oldalon is visszajelző irányulás, mert aktívan rávilágít a többi tudatmező irányulásainak pozitívumaira vagy negatívumaira egyaránt. Ráilleszkedik a többi erőtér irányaira, és esztétikailag értelmezi értékeiket: a karteziánus elv koordinátarendszerének megfelelően erőtérmetszetekben állítja elénk a tudati irányulások minősítéseit (100. ábra).

Így például a jó–rossz etikai értéktengely átminősítésével rávilágít 1. a kalokagathia, 2. a romantikus, 3. az antiszerkezet, 4. a démonikus jelenségeinek mezőközti ambivalenciáira (így a többi között a démonikus a szép habitusában rejtőzködő rossz kétértékűségét az esztétikai pozitívum és az etikai negatívum feszültsége szüli).

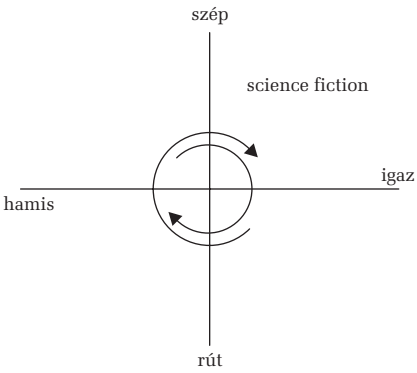
És fordítva, a visszajelzés értelmében maga az esztétikai ráirányulás elvontsága egyedi elemekkel konkretizálódva a többi mező vektorai révén azzá lesz, ami kell hogy legyen: a társadalmi erőterek központosított különöse, amelyben az irányultság mindig jelképesen mutatkozik meg az adott mező valóságában: ilyen vagy ilyen is lehetne. Ebből következik, hogy az esztétikai minősítés a megtartás vagy meghaladás történelmi alternatíváiban reális tettekre késztető.



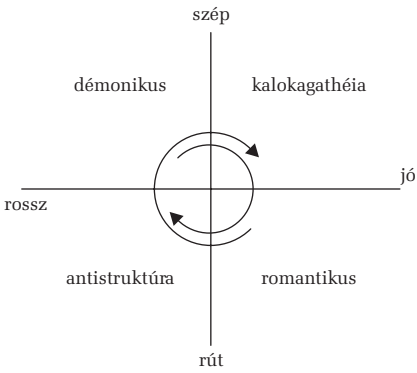
jogi erőtér



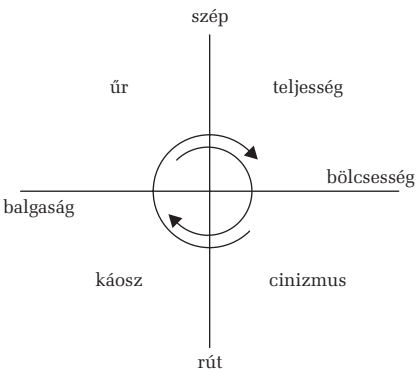
politikai erőtér



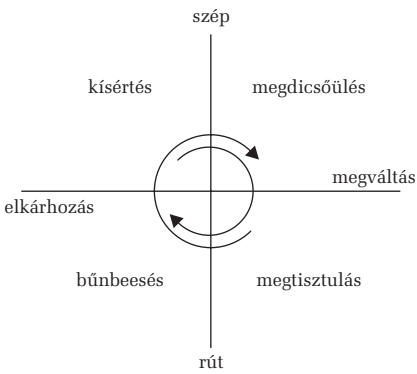
tudományos erőtér



etikai erőtér



filozófiai erőtér



vallási erőtér

100. ábra

11.2. A szocio-humán erőterek érintkezéseinek feltételes meghatározatlansága

A metszetekből származó minősítő jelzések és visszajelzések a társadalmi mezők esztétikai integrációját és egyben az esztétikum tartalmának különös minőségét hozzák létre. Ám mind az egyik, mind a másik gyakorlatilag végtelen kombinációt szül az integráns esztétikai kultúrában. A következő ábra csak a központi értékek erővonalainak interferenciáiból felépülő integráns modellt mutatja be, és azt is csak „ideális" helyzetállapotában, amikor még az ún. tiszta fedések is harmonikusan rendeződnek egymás között, vagyis a pozitív, illetve negatív mozzanatok egybevágóan polarizálódnak (az összesítő ábrát lásd a tanulmány végén).

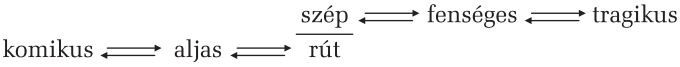
Külön-külön elemzést igényelne valamennyi koordinátametszet ambiés polivalens minősége. Erre itt most nem térhetünk ki. Ám úgy véljük, hogy a metszetek (egyelőre eléggé metaforikusan) sűrített jelzéseinek összefüggéseiből következő mozgásállapotokat már e modell alapján is tovább, sőt végiggondolhatjuk. Pusztán a sejtetés reményében jelezzük, hogy a lehetséges tiszta fedések egymás között előfordulhatnak és a teljes átláthatóság fázisain (tehát az ilyen vagy olyan jelzésű metszetek negyed-, fél-, háromnegyed-fordulatai) már tisztán is 4096, keverten pedig (tehát negyednél, félnél vagy háromnegyednél kisebb illetve nagyobb fordulatok) bármelyik síkhoz viszonyítva 262 144 lehetőséget hordoznak. Ehhez gondoljuk hozzá, hogy az adott lehetőségek a folytonosság valamennyi pontszerűségében újabb és újabb 262 144 kombinációt nyújtanak, valamint azt is, hogy ezúttal – szubjektív döntésünk korlátai között – „csak" hét alapmezőre, valamint hét központi értékkategóriára állítottuk be modellünket. Éppen ezért nem szabad felednünk, hogy az integráns esztétikai kultúra tere dinamikus erőtér, és gyakorlatilag kimeríthetetlen. Képzeljük el pl. ebben az erőtérrendszerben a belső feltételezettség igényét bármelyik reálisan vagy művészileg adott esztétikai helyzetben vagy e helyzet perspektíváiban, és rögtön az irányulás, az irányíthatóság, végső soron pedig az irányítás imperatívuszával állunk szemben: mit és hogyan tegyünk a megtartás, illetve a meghaladás alternatíváiban? É. Souriau elemzéseit idézve Torró Tibor írja, hogy pusztán a vágyból és félelemből „hat drámai funkciót lehet levezetni, a drámai funkciók különböző kombinációi pedig 210 141 lehetséges drámai helyzetet teremthetnek" (Torró 1982. 19.). Tegyük hozzá, ennyi lehetőségből kell választani. A választás pedig már döntés, irányítás. És persze nemcsak a színpadon, nemcsak a regény cselekménye továbbírásában vagy egy zenei motívum kontrasztjaiban, hanem e mezők minden vektorkötegében, és végül is a mi reális világ-

gunkban is. Éppen ezért az esztétikai mező egyfelől megmutatja az értékelés adott minőségét minden őt környező erőtérben a politikum pártosságától a vallási misztikumig, másfelől maga is átveszi, partikularizálja ezeket az értékeket, hogy a belső oldal feltételeinek is eleget téve a valósághátterhez viszonyuló közvetítettségében művészi alkotásokban konkretizálja őket. Így válik a tagadás tagadásában az érték és értékesítés új, szintetikus értékké; így lesz a minősített minőség új minőséggé, és így alakul az ítélet minősített ítéletté – végső fokon az igaz, a jó, a szép hármas egységében.

Végül, bármelyik mező központosítása – így az esztétikai mezőé is – determinált központosítás: eleve függ az adott erőtér értékeiben adott általánosító erő fokától. Mert másképpen és más szinteken jelentkezik a hatás és a visszahatás az adott erőterek között attól függően, hogy a hordozott társadalmi érték az egyes, a különös és az egyetemes általánosító szintek milyen állapotában fogant. Pl. a politikum értéke mindig konkrétan egyetemes érvényű, a filozofikum pedig transzcendálja ugyanazt az egyetemest a mindenség átfogására. Ugyanakkor az esztétikum értéke – mint már mondottuk – a szervezőközép különleges értéke: az egyes és az egyetemes jelképes ötvözete, amely az adott egyest értelemmel, az adott értelmet egyediséggel ruházza fel. És ezt teszi nemcsak a belső oldalon, a kigyöngyözött művészi alkotásokban, hanem a külsőn is, a valós élet minden területén. Ezért integráló és integráns.

Az elemzés belső feltételezettségét az esztétikai erőtér intenzív mozzanataiban találjuk meg. Ismeretes, az ember létezésének minden vonatkozásában a szépség törvényei szerint *is* tevékenykedik. Létezésének értelméhez, pontosabban értelmes létéhez integráns módon hozzátartozik az esztétikai értékek birtoklása is. Ám ez „is" abszolút érvénnyel az esztétikai tevékenység kristályos formáiban, a művészi alkotásokban jelentkezik. Mindazt, amit az esztétikai szféra mezőközti állapotaiban – helyzeteiben és mozgásában – e mezőtevékenységek produktumaiból átminősített, és a mindennapiság közvetlenségében vissza is jelzett, a művészi tevékenységben viszonylag önálló értékké nemesedik. A művészi érték a valós világ esztétikai-axiológiai mértéke. Azokat a mennyiségi fesztávokat méri – az egyensúly, az eltolódás, a konfliktus állapotainak érzékivé tételével –, amelyeken az adott minőségek diszkrét tartalmai hol a megőrzés pontszerűségében állandósulnak, hol a meghaladás mozgásában átalakulnak. Mert a valóság–eszmény esztétikai tengelyrendszerében a művészi értékek egyfelől a mérték védelmében az egyensúlyállapotra alapozódó *szép* vagy az eltolódása fázisára épülő fennséges, avagy a konfliktushelyzetre nehezedő *tragikus* minőségi stádiumait konkretizálják, il-

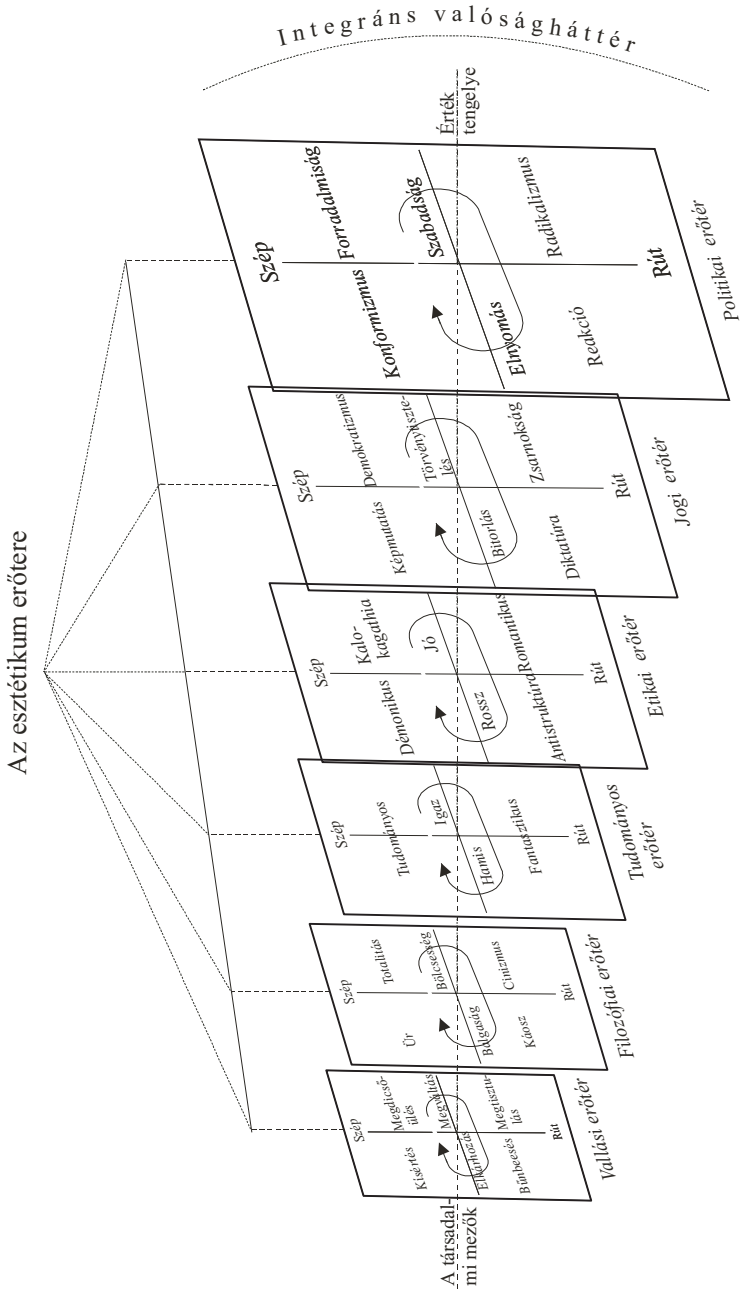
letve ezek negatív párjait a *rútat,* az *aljast,* a *komikust,* nem is beszélve a kellő formákban fogant, ún. interkategoriális minőségekről, a kellemről, a bájról a monumentálisról, a grandiózusról, a patetikusról és a groteszkről, a visszataszítóról, az abszurdról stb., valamint a már említett mezők közötti interferenciák művészi megmódolásairól, másfelől a mérték meghaladásával azokat az erővonalakat dinamizálják, amelyek a szép felé közeledés vagy a távolodás mozgását jelzik:



101. ábra

A helyzet és mozgásállapot azonban a művészi szférában sajátosan jelentkezik. Több szempontból is. Elsősorban a mérték fogalmának jelentéstartalma a megszokottnál dinamikusabbá fokozódik. A fenséges kategóriája például a túlterminált mérték jegyében határozza meg saját minőségét: a fenséges hiteles mércéje a mértékfölöttiség, a természet elérhetetlenségének az ábrázolása, ahogyan Kant mondaná (1966). És ebben a mértékfelettiségben a fenséges művészi állapota egyszerre helyzeti és kinetikus: a szép *és* a tragikus pontszerűségei között húzódó szemantikai távolság egésze fölött ingázva nemcsak önmaga minőségét stabilizálja, mégpedig úgy, hogy szebbnek vagy tragikusabbnak tűnjék a szép, illetve a tragikus közelségében, hanem ezeket a közelségeket visszajelezve a szépet, illetve a tragikusat is túlterminálhatja, többé vagy kevésbé fenségessé téve őket. Innen következik, hogy maga a szép állapota sem pusztán egyensúly, hanem a dinamikus egyensúly állapota: a megőrzésé. Avagy Platónnal szólva, a birtoklás vágya a jövőre nézve is annak, ami a jelenben már megvan (Platón 1984. 982–983.), esetleg a már meglévőnek a még szebbé tétele. És a konfliktus tragikus szituációja is felerősödik: a megvalósításra váró eszmény szépsége, fenségessége a targikum katarzisát patetikussá fokozhatja, pl. a korán jött új elveszítésében, vagy rezignáltabbá árnyalhatja a halódó régi preegzisztens bukásában – az antik sorstragédiáktól a reneszánsz tragédiákon át el egészen a modern konfliktusokig. Nyilván, hasonló módon zajlik a negatív ellentétpárok belső dinamizmusa is.

Másodsorban a művészi szféra pontszerűségei és mozgásvonalai komplementaritásukban viszonylag önálló értékké alakítják nemcsak az indulás, illetve a megérkezés mozzanatait, tehát magát *a* szépet, hanem a szép felé érkező vagy a széptől induló fázisok állapotait is, a fenségest is, a tragikust is stb. Ez a komplementaritás a művészi szerkesztéselv alaptör-


Integráns valóságháttér
Az esztétikum erőtere
Érték tengelye
A társadalmi mezők
Vallási erőtér
Filozófiai erőtér
Tudományos erőtér
Etikai erőtér
Jogi erőtér
Politikai erőtér
Szép
Rút
Kísértés
Megítélés
Megszállás
Elhatározás
Bűnbeesés
Megtisztulás
Bűnbánat
Kétely
Bölcsesség
Totalitás
Cinizmus
Kétely
Ür
Igaz
Hamis
Fantasztikus
Démonikus
Kalokagathia
Jó
Rossz
Romantikus
Antistruktúra
Képmutatás
Demokratizmus
Törvénytelenség
Bitorlás
Zsarnokság
Diktatúra
Konformizmus
Forradalmiság
Szabadság
Elnyomás
Radikalizmus
Reakció

102. ábra

vényéhez igazodva, az *előkészítés–feszültség–oldás* láncreakciójában megsokszorozza az esztétikai tér dimenzióit és idővektorát: az érték, helyzet- és mozgásállapotai egymás között alá- és fölé-, elé- és utánrendeződhetnek; az egyik előkészítés egybeeshet a másik oldásával, pontosabban az egyik oldása a másik előkészítése is lehet, és a feszültségek keresztmetszetükben polivalenssé válhatnak, a kontrasztok felerősödhetnek vagy legyengülhetnek stb. Ám mindenképpen visszajelzik nemcsak a szép elérését, hanem a szép eléréséért folytatott küzdelem fenséges vagy tragikus, aljas vagy komikus fázisait is. Ez a belső komplementáris értékosztódás a műalkotások dinamikus jelentéstartalmaiból következik, amelyek révén a valósághátter felé jelentenek azzal az igénnyel, hogy a társadalmi szférában megvalósult vagy megvalósulásra váró értékeket esztétikailag is leigazolhatóvá tegyék: a jó csak akkor igazán jó, ha szép is, az igaz csak akkor igazán igaz, ha szép is, a rossz ilyen, a hamis olyan stb. Ebből a leigazolásból kiderül az esztétikai mező és a valósághátter külső és belső viszonyának a különbsége is. A valóság értelmes létét extenzíve a szép értékének jelenléte motiválja: a valóság esztétikuma ontikailag a szépben és a szép révén igazolt. Az esztétikai erőtér intenzív szépértékét azonban a többi érték viszonylag önálló és kontrasztáló egzisztenciája határozza meg: nélkülük az elérendő szép státusa értelmetlen volna. Mert e többi érték kontrasztjából kipattanó feszültség a mező valóságpólusa felé megsokszorozza a szépérték abszolút mércéjét: a közvetítés egyszerre szelektálóvá és opcionálissá válik. A helyes döntés pedig mindig is az esztétikai értékek közötti különbségek evidenciájából következik, az állító vagy tagadó minősítés jegyében.

Tehát az esztétikai értékek valóság felé irányulását adekvát módon a művészi szféra valósítja meg. A helyzet- és mozgásállapot kétértékűségéből fakadó nyitottságában egyidejűleg válaszol az „ilyen a világ?", „ilyen is lehetne?" kettős kérdésre. A hiteles válasz ígéretét pedig a lét és a levés, az óhajtás és a kellés feszültségében a valóság–eszmény dialektikájának olyan művészi ábrázolása biztosíthatja, amely eleve integráns esztétikai kultúrában fogant.

12. Az esztétikai kategóriák rendszerei

Az esztétikában egy sajátos – *axiológiai* ág foglalkozik az értékek elemzésével és tanulmányozásával. Már említettük, hogy az esztétikai értékeket kategóriákba, úgynevezett esztétikai kategóriákba foglalhatjuk össze: *szép, rút, fenséges, alantas, tragikus, komikus, abszurd, groteszk.* A

felsorolt értékek az esztétikai mező alapvető, fundamentális értékei, melyek szisztemikusan rendeződnek.

Az esztétikatörténetben különböző, többé vagy kevésbé operacionális rendszerrel találkozunk. Ezeknek két csoportját különböztetjük meg: zárt rendszerek (általában körkörös) és nyitott rendszerek (általában lineáris). Az általunk használt rendszer a második, a nyitott rendszerek csoportjához tartozik és *groteszk–transzcendens (abszurd) tengelyrendszernek* nevezzük. Mielőtt azonban ennek a rendszernek a bemutatására térnénk, ismerkedjünk meg más jelentős, különböző elemzésekben és elméleti-gyakorlati összefüggésekben jelentkező rendszerekkel is. A bemutatás kronológiai sorrendeben történik.

12.1. Az antikvitás rendszerei

Az antikvitásban az értékek rendszerezése megegyezett a művészetek rendszerezésével és osztályozásával, jobban mondva, különböző stilisztikai-történelmi korok és szakaszok művészi-esztétikai szinkretizmusa differenciálódásának axiológiai nyomon követésével. Platón *Az állam* dialógusaiban a zene (és általában a művészetek) ethoszkarakterének elemzése mellett, ahol kiemeli a „dór" és a „fríg" modusok pozitív töltetét mint a megfelelő, jó zene hordozóit, az értékek szisztemikus bemutatására is kitér a modusok rendeltetésének jelölésével. Szókratész Glaukónnal folytatott párbeszédeiben az ideális államból kizárja a nem megfelelő modusokat, mint amilyen a „jón" és a „líd": „De hátravan még a „dór" és a „fríg", amelyekről szó lehet.

„– Én nem értek a dallamokhoz, de mindenesetre csak azt a dallamot hagyd meg, amely méltó módon tudja utánozni egy olyan férfiúnak a kiejtését és hangsúlyát, aki a háborús cselekményekben és mindenféle kényszerhelyzetben bátran viselkedik; s aki balsorsában is – akár sebekkel fenyegető veszélybe s a halálba rohan, akár más szerencsétlenségbe zuhan – megállja a helyét, és keményen szembenéz a sorssal. S aztán hagyj meg egy másikat, amely a békés, nem kényszerű, hanem önként vállalt cselekvést végző férfiúhoz illik; akár arról van szó, hogy valakit valamire kéréssel rá akar venni – egy istent imádsággal, egy embert meggyőzéssel és figyelmeztetéssel –, akár arról, hogy másnak a kérésére, felvilágosítására vagy rábeszélésére készségesen hajlik, s ennek következtében minden sikerül neki, de nem viselkedik fölényesen, hanem minden helyzetben józan önmérséklettel cselekszik, és a következményeket szívesen vállalja. Ezt a kétféle: a kényszerű és az önként vállalt cselekvéshez illő dallamot hagyd meg, melyek a szerencsétlen és szerencsés, a józan és bátor férfiak hangját a legszebben fogják utánozni"

(Platón 1984. 182.). Ebben az elemzésben a rendszerezés kritériumát az ethosz képviseli és a következőképpen értelmezi a modusok segítségével a zeneileg érzékivé tett értékekek: a „dór" a fenséges és tragikus „férfias" értékek hordozója, míg a „fríg" a „nőies" szép értékszféráját hivatott megjeleníteni. A platóni rendszer a dolgok néven nevezése nélkül tartalmazza a szép, fenséges és tragikus értékek disztingválását. Az esztétikai nevelést illető más szövegösszefüggésből tudjuk, hogy a platóni rendszer a rútra is kitér.

Hogyha a platóni gondolatmenet egészében elemzi az esztétikai erőtér értékvilágát, Arisztotelész elemzéseiben olyan osztályozásokra és rendszerezésekre is kitér, melyeken keresztül nyomon követheti a művészet vagy a művészetek esztétikai értékeit. A *Poétiká*ban az elemzés rendszere egyrészt a művészetek, a közös szinkretikus törzsből, a muzsikéból való leválása és differenciálódása folyamatának analitikus bemutatásán alapul, másrészt pedig a szinkretizmusból levált művészetek folyamatában formálódott esztétikai értékek szisztematikus bemutatásán. A kalokaghatia fogalom – a muzsiké fogalmához hasonlóan – az antik esztétikai szféra szinkretikus stádiumát jelenti, a szép és a jó bensőséges egybeolvadását. Ebben a korban az esztétikai érték még az etikai érték uralma alatt van.

12.2. Rendszerek a középkorban

A középkor leginkább a szép és a fenséges értékeit hirdeti az istentisztelet művészetében. Ebben a beállításban születnek a kor esztétikai erőterének értékrendszerezési kísérletei. Augustinus, Boethius, Cassiodorus, Isidorus és mások hangsúlyozzák a szép és a fenséges összefonódását az ég és a föld kapcsolatához hasonlatosan.

A test és a lélek középkori egyensúlyát, pontosabban eme egyensúly vigyázását olyan viszonyrendekbe foglalhatjuk össze, amelyek fogalmi összetevői maguk is viszonyfogalmakká válnak, s csak páros összefüggéseikben azok, amik: a transzcendens egység jelentéseinek hordozói ember és világa között. Ebben a viszonyrendekből létrejött keretben találjuk meg a lélek intim rezdüléseit az esztétikai és transzcendentális értékek viszonyában, amely sajátosan rendezi el az imádság földi-égi pólusai között az áhított egyensúlyt, a meghallgatást, például a szentmise állandó részeiben:

Ég	Fenséges	Könyörgés	Magasztalás	Hit	Akklamáció	Bíró (Isten fia)
Föld	Szép	Bűnbánat	Elragadtatás	Bizonyosság	Áhítat	Áldozat (Ember fia)
		(Kyrie)	**(Glória)**	**(Credo)**	**(Sanctus)**	**(Agnus Dei)**

103. ábra

12.3. A reneszánsz után

A reneszánsszal kezdődően el egészen napjainkig az esztétikai kategóriák rendszereinek megsokasodását tapasztalhatjuk. A klasszikus német filozófiában, főként a kanti esztétikában találáljuk a kor esztétikai kategóriáinak legfontosabb rendszerezését. Kant *Az ítélőerő kritikája* művében a szép analitikájának és a fenséges analitikájának antitetikus rendszerét dolgozza ki. A német felvilágosodás e kritikájában Kant a szépet négy, tézisen és antitézisen alapuló, mozzanatban ábrázolja: a. a szép egy minden érdektől mentes tetszés; b. szép az, ami fogalom nélkül általánosan tetszik; c. a szépség egy tárgy célszerűségének formája, amennyiben ezt a célszerűség bármiféle cél megjelenítése nélkül észleljük a tárgyon; d. a szép az, amit fogalom nélkül, egy szükségszerű tetszés tárgyaként ismerünk meg. Ebben a tézisen és antitézisen alapuló gondolatmenetben felfedezni véljük a barokk zenére oly jellemző polifonikus gondolkodásmódot.

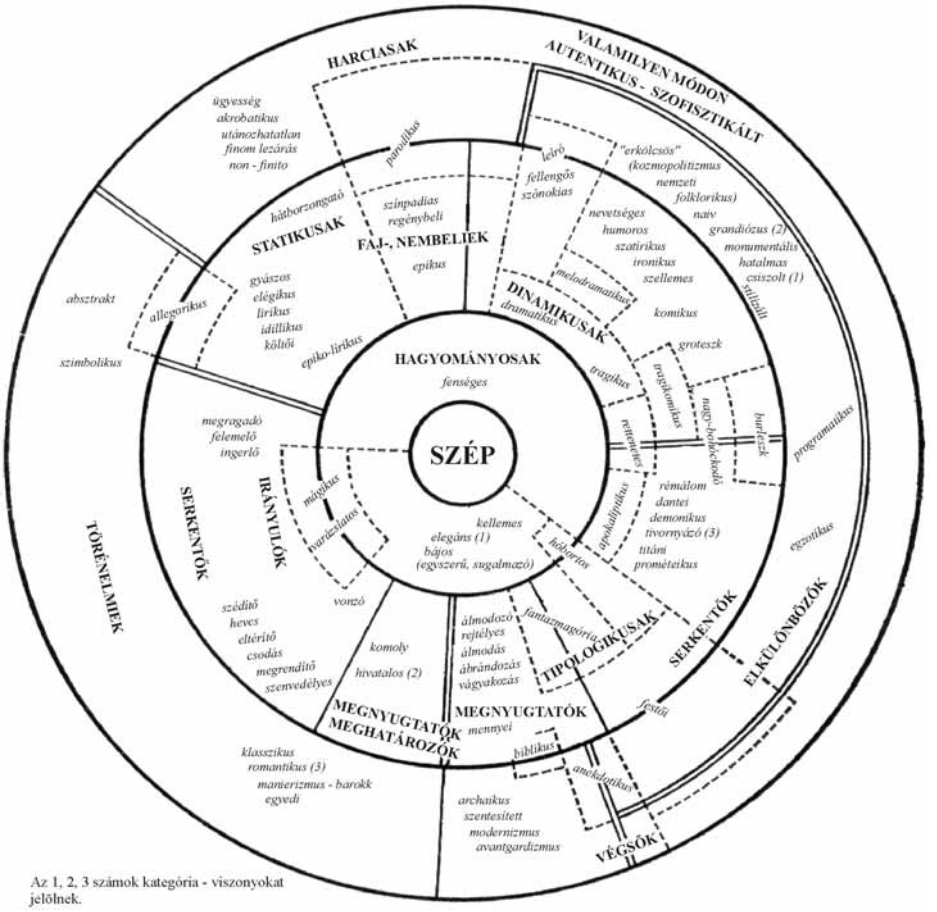
A hegeli esztétikában az eszme és az alak egysége a művészetek történeti fejlődése során háromféle módon valósult meg: a szimbolikus, klasszikus és romantikus művészetben. Ebben a rendszerben az esztétikai kategóriák e három állapota függő helyzetben található: a. az anyag uralkodása az eszmén (szimbolikus művészet); b. az eszme és alak tökéletes egysége (klasszikus művészet); c. az eszme túlnő az érzéki-művészeti alakon. Hegel tehát az esztétikai értékrendszert a szép kialakulása szempontjából (első fázis), magának a szép egzisztenciájának szempontjából (második fázis) és a szép, a fenséges irányába történő túllépésének szempontjából (utolsó fázis) elemzi.

12.4. A jelenkorban

A jelenkori művészetben és művészettörténetben számos olyan rendszerrel találkozunk, melyek a jelenkori esztétikai mező értékeinek strukturális átmeneteit hivatottak ábrázolni.

Étienne Souriau – Evanghelos Moutsopoulos *Esztétikai kategóriák* (Moutsopoulos 1976) című könyvében külön megemlíti Étienne Souriau rendszerét, ennek értelmében az esztétikai értékek ciklikus rendezettségük ellenére, ha nem is egy hierarchiának, de legalább a szép és a groteszk közti sarkosításnak vannak alávetve. Két kategória adattáblázatát különbözteti meg, az első a szép a groteszk irányába történő lefokozását, a második pedig a groteszktől a széphez felemelkedést tartalmazza. Az első táblázat ereszkedő, a széptől a groteszk felé ereszkedés iránya: szép,

104. ábra



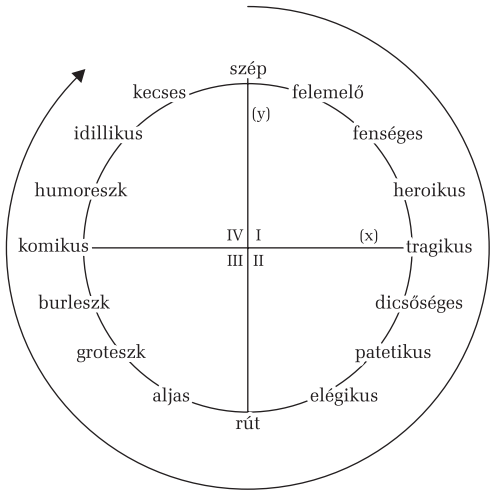
105. ábra. *Esztétikai kategóriák*

nemes, pompás, fenséges, patetikus, lírai, heroikus, tragikus, lelkes, drámai, melodramatikus, karikaturális, groteszk. A második táblázat emelkedő, a széphez emelkedés iránya: groteszk, szatirikus, ironikus, komikus, vidám, fantáziáló, festői, kedves, bájos, költői, elégikus, szép.

Függőleges fokokban ábrázolva a következő rendszert kapjuk: két pólus köré csoportosított 23 esztétikai kategória (104. ábra).

Evanghelos Moutsopoulos – számos körkörös rendszert és szerkezetet tanulmányoz, melyeket egy összefoglaló körben összegez (105. ábra).

Szigeti József – egy másfajta körrendszert dolgoz ki (Szerdahelyi–Zoltai 1972. 180.):



106. ábra

13. A groteszk–transzcendens tengelyrendszer

Az egyes és az általános a művészi különös két aktív pólusát alkotja: általuk két ellentétes irányba nyílik meg a különös, de oly módon, hogy területi autonómiáját mégsem adja fel, sőt e bilaterális nyitással függetlenségében kétszeresen is megerősödik. Nyitott tengelyrendszerré válik – az esztétikai modell és a művészi struktúrák rendszerévé.

Tengelyrendszerünk modelljei és struktúrái azonban különböznek az emberi általánosítás egyébb modelljeitől vagy struktúráitól: sajátosságuk

az, hogy az esztétikai különös körét mérik fel. Az esztétikai különös pedig egy sajátos egyes és egy sajátos általános között formált különös: a *groteszk* egyes és a *transzcendens* általános különöse. Így a művészi struktúrák analitikus modelljei a *groteszk–transzcendens tengelyrendszerre* épülnek.

GROTESZK $\frac{\text{esztétikai modellek}}{\text{művészi struktúrák}}$ TRANSZCENDENS

107. ábra

A pólusok dialektikája az esztétikum genezisét tehát két végletből származtatja – a „lentiből" (groteszk) és a „fentiből" (transzcendens); a pólusok viszonya pedig a *még* (nem az) és a *már* (nem az) vonzásában rögzítődik.

A groteszk az esztétikai szféra alsó határát jelöli, a művészi feldolgozására váró valóságot, a *még* állapotát, amely a *már* pólusával kontrasztál.

A groteszket az ókorban úgy szemlélték, mint „valami hibát … csúfságot … rút és torz valamit" (Arisztotelész 1969. 40.). De hasonló a jelentése a következő időkben is: valami *még* tökéletlent jelöl.[30] Maga az elnevezés – *groteszk* – a reneszánszban jelenik meg: a *grotta*ból származik. A grották – mesterségesen létrehozott barlangok – mulatozásra szolgáltak, a kései hellenisztika örökségei voltak. A groteszk a reneszánsz kori grották díszítéseinek az elnevezése. Ezek a díszítések emberi, állati testek vagy növényi részek amorf motívumaiból hevenyészett freskórelief-struktúrák voltak; minden bizonnyal a közvetlen valóság rögtöni lenyomatai: kéz-, lábnyomok, levél-, viráglenyomatok stb. a barlang agyagfalán. Inkább önkényes, véletlen-váratlan formák voltak, és nem szükségszerű-konvencionális kompozíciók. Bár később az építészetben a belső terek díszítésében gyakoriakká válnak, jellegük továbbra is kihangsúlyozottan negatív marad. A szépség kánonjait hirdető művészek és teoretikusok tiltakoztak is e „barbár stílus" ellen. Már Horatius pálcát tör a groteszk fölött, és elszántan óvja a szépet a groteszk bárminemű beszűrődésétől (Horatius 1965. 57–69.). Klasszicista esztétikája századokra előre megpecsételi a groteszk sorsát. Törvényes jogait a groteszk alig a romantikában nyeri el, a „groteszk és a fenséges típus egyesítésében" (Hugo 1965. 266–272.). Önálló, tudatos művészi gyakorlattá

30 Mácza János észrevétele is a mi megállapításainkat erősíti az antik groteszkkel kapcsolatban. Szerinte Arisztotelésznél a rút csak a külső csúnyaságot jelentette, „fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság volt". A groteszk erkölcsi töltése később, csak a XIX. században tudatosul a leküzdéséért folytatott harcban. „Nem a rút mint olyan hoz létre esztétikai viszonyt – mutatja ki Mácza –, hanem a leküzdése." (Mácza 1970. 26.)

igazán csak századunkban, különösen az avantgárd művészetben válik. De megkésett elméleti elismerése ellenére is a groteszk egészen korai esztétikai forma, és történelmi szerkezetváltozásaival bizonyítja, hogy a tengelyrendszer a groteszk pólusirányában a legrégibb időktől nyitott, hogy alapvető szerepe van az esztétikum szervező mezőjének a kialakításában, gazdagításában: a groteszk részt vett és mindig is részt fog venni a művészi általánosításban. Ez – történelmi tény; nyomon követhető a *realista* tendenciák történetében, a valóság hű bemutatásában, bírálásában, leleplezésében, fellelhető a *romantikus* általánosításban is, az eszmény kontrasztálásában, a sötétség–világosság, a fény–árnyék művészi dialektikájában (Baudelaire 1964. 81.). Így válik a szép még szebbé a romantikában, így lepleződik le a csúf a naturalizmusban, így lángol fel a harc a torz ellen az avantgardizmusban. Összefoglalva azt mondhatjuk tehát, hogy a groteszk pólus tengelyrendszerünk „bal oldali ajtaja", amely szűrőjén át a *valósat* vezeti be a művészi esztétikum körébe, amiként az *eszményit* majd a „jobb oldali ajtó" vezeti be, a transzcendens pólus.

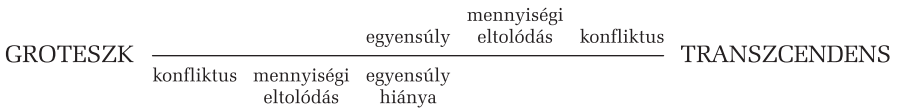
A transzcendens fogalma, amellyel a tengelyrendszer ellentétes pólusát jelöljük, kimondottan eszmei töltésű, eredete bölcseleti, szintén a legrégibb időkből. Ha a mitológiai gondolkodásban már beszélhetünk fogalmi tartalmakról, akkor a mítosz nyelvét transzcendensnek tekinthetjük. A platonikus filozófiai gondolkodás pedig azáltal, hogy magát az esztétikumot is az egyetemes eszme körébe vonta, szerepét transzcendens jelleggel ruházta fel. A szép transzcendenciája Arisztotelésznél is érezteti a hatását, és még inkább a középkori gondolkodásban. Itt a fogalom eszmei jellegéhez misztikus-vallásos hittételek kapcsolódnak. Majd csak Kant fogja a transzcendens terminus virtuális-tudományos tartalmát meghonosítani. Rendszerében a transzcendens azt jelenti, ami meghaladja a „gyakorlat határát" (Kant 1913. 226.). Eszerint a kanti transzcendens olyan mozzanat, amely az egyeditől való eltávolodásában *már* nem tételezhető az esztétikum eszmei elemeként. A „leszálló transzcendencia" (Blaga 1969. 155–162.) is csak akkor válik művészivé, ha bejuthat a különös körébe, és esztétikai reakcióba léphet a valóssal. Persze ez a kapcsolat a művészettörténetben sokáig külsőleges, „szimbolikus", és a passzív szemlélődés szintjén marad.[31] A valóság–eszmény viszony filozófiai radikalizálása, az *Én* és *Nem-én* összekapcsolásában, először Fichténél jelenik meg (Ovszjannikov–Szmirnova 1963. 271.).

31 Lásd Hegel elemzését a szimbolikus művészeti formáról. (Hegel 1956. 311.)

Tengelyrendszerünk a transzcendens pólus irányában is nyitott. A huszadik század művészetében, de már Baudelaire-nél vagy Rimbaudnál, leplezetlenül ott találjuk az „üres transzcendenciákat" a *Nagy Ismeretlen* keresésében (Friedrich 1969. 45–46., 61–63.). Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, hogy ha a groteszk pólus a szépség „esztétikum alatti" valós potenciálját képviselte, akkor a transzcendens pólus az „esztétikum feletti" eszmei premissza megjelenítője: azt bizonyítja, hogy az ember a közvetlen gyakorlat átlépésével képes meghaladni saját helyzetét, és éppen az őt létrehozó feltételek meghaladása révén létezik. Így az esztétika különös szféráját a groteszkhez hasonlóan a felső pólus is nyitottságával erősíti meg (Worringer 1970. 112–122.). Mert sem a groteszk, sem a transzcendens pólus nem valamiféle „fix pont", hanem a tengelyrendszer kettős nyitottságának dinamizmusát jelöli.

A tengelyrendszer dinamikus modelljei a groteszk és a transzcendens pólusok között épülnek fel; teljes „anyagcseréjük" az esztétikai különös szervező centrumában bonyolódik le: a modellek és a konkrét művészi struktúrák dialektikája a transzcendens eszmei és a groteszk valós oldalak számos lehetséges kapcsolatát alakítja ki, amelyek összességükben a kor esztétikumát testesítik meg. Persze, ez a panoramikus egész belsőleg tagolódik: hiszen maguk a modellek külön-külön a dinamikus mezőnek csak bizonyos mozzanatait – a megszakítottság ilyen vagy olyan minőségét – hangsúlyozzák, amelyek majd az adott műfaj és műforma szerkezeti és tárgyi specifikumai szerint érnek be műalkotásokká.

Ezekből a mozzanatokból kíséreljük meg a modellek összefüggő dialektikus rendszerét kiépíteni. Tengelyrendszerünk alkalmas erre a célra, mert egyaránt hangsúlyozza a belső mozzanatok szerves összefüggését és viszonylagos önállóságát is; három fontos mozzanatot különbözetet meg, amelyek három fő modellt és számos struktúrát hozhatnak létre. A három fő mozzanat a következő: a) egyensúlyállapot, b) mennyiségi eltolódás, c) konfliktus – mindhárom, persze, pozitív és negatív változatban és nyitottan a művészi struktúrák konkrét megalkotásai felé:



108. ábra

A groteszk–transzcendens tengelyrendszer egyensúlya mindig az esztétikum *szépmegnyilvánulását* vigyázza; az egyensúly hiánya viszont a

szép hiányát, a *csúfat* jelöli (Schiller 1960. 223–225.). Az egyensúly történelmi: az emberi szépségeszmény évezredes fejlődését tükrözi természetben, társadalomban, magában az emberben és nyilván a művészetben. A szép diszkrét mozzanata az esztétikai különösnek inkább a jelenét rögzíti és kevésbé a fejlődés irányát. Utóbbit inkább a tragikum és a komikum mozzanatai hordozzák; ezek konfliktusos állapotuknál fogva feltétel nélkül igazolják a dialektika igazságát, azt, hogy a „fejlődés az ellentétek harca". A szép tehát a valóság–eszmény egyensúlyviszonyát tükrözi. Ez a viszony a kor esztétikumának a szerkezetétől függően különbözőképpen jelenhet meg, s éppen ezért mindig konkrét különös elemzést igényel. A szép egyensúlyállapota nagyon széles skálájú: a narratív és atraxiás antik görög szemlélődéstől napjaink aktív-dinamizált szépségélményéig tart, amelyek már-már az egyensúly elvesztését sejtetik zenében, képzőművészetben egyaránt (például A. Webern kamarazenéjében, Klee, Cézanne már-már boruló csendéleteiben stb.). Ezt a tényt igazolja a szépet kísérő érzelem évezredes fejlődése is: bár mindig úgy jelenik meg, mint a nyugalom–nyugtalanság dialektikája, vibrálásai a hangsúlyt előbb-utóbb pólusai egyikére, illetve másikára teszik, és saját affektivitásainak egyensúlyfokát tükrözik – azt az egyensúlyt, amely az esztétikai viszony keretében, a valóság és eszmény kereszttüzében bennünk megvalósult, illetve megvalósulásra vár, vagy éppen pusztulás fenyegeti.

Úgy véljük, nem tévedünk, ha feltételezzük, hogy az esztétikai egyensúly bensőségességét és viszonylag rövid tartamát, az egyhangúság és közömbösség elkerüléséért, a művészi szép hitelesebben tükrözi a kis műfajokban és műformákban: a csendéletben, a kamarazenében, a szonettben stb. Persze, elég példa akad arra is, hogy a szép nagy művészi formákban nyilvánul meg, és arra is, hogy a kis formák más esztétikai mozzanatot elevenítenek fel, mint a csendes szép.

Az eszmény és a valóság viszonyának mennyiségi eltolódása a groteszk–transzcendens tengelyrendszerén pozitív értelemben mindig az esztétikum *fenséges,* illetve *hősies* megnyilvánulását jelzi, ha pedig ez az eltolódás egy szörnyű valóságot vagy eszmét dinamizál, akkor az *aljas* jelenik meg előttünk. Itt tehát nem találkozunk egyensúllyal. A szervező mező hullámzásának újabb megszakított mozzanata a pozitív vagy negatív előjelű mennyiségi eltolódás, a mértékfelettiség állapota. Ennek az eltolódásnak a vektora a tengely egyik vagy másik pólusán óriási feszültséget kelt, amelynek a kisülése hatalmas feloldódást, felszabadulást, diadalérzést von maga után.

A széphez hasonlóan persze a fenségesnek is hosszú történelmi fejlődése van. Tévedés lenne viszont a fenségest teljesen önálló-elszigetelt esztétikai alakzatnak tekinteni. Az esztétikum fenséges – és mint látni fogjuk, tragikus – mozzanatait ugyanis inkább a szép kiteljesítéséhez vezető út szakaszainak tekinthetjük, semmint önálló útnak – inkább eszköznek, mint célnak. Hiszen a nagy feszültségek, konfliktusok mindig egy eljövendő újabb megnyugvás jegyében feszültségek, konfliktusok. (Az persze lehetséges, sőt szükségszerű, hogy egy művész éppen a fenséges, illetve tragikus mozzanatot tekintse alkotása központi céljának.[32]) Talán ez az oka annak, hogy az esetek nagy többségében a fenségről és tragikumról szóló elméletek később és késve jelennek meg, mint a szépről szólóak. Mert az esztétikai gyakorlat mindig a szép meghaladása újabb szépségek felé; az elmélet viszont – a realizált szép szentesítése. Így a szép elmélete majdnem mindig anakronisztikus: a szép gyakorlata után jár, de egy újabb szépség gyakorlata előtt, mert a beiktatott régi törvényei épp most válnak meghaladottakká. Ezért mint elmélet nem a saját gyakorlatával esik időben, hanem a másik két fáziséval: az eltolodás, illetve a konfliktus állapotaival, de ezeknek az elméletét már megkésve mondja ki, hiszen közben újra a szépség gyakorlata hat.

A fenséges elméleteit empirikusan a következőkben foglalhatjuk összse: a. a mennyiségileg mértékfölöttivé növelt eszmény és valóság lehető legdinamikusabb bemutatása, ti. az ember mérhetetlen erejét és ellenállását az előtte tornyosuló akadályokkal szemben fenségesen csak úgy lehet tükrözni, ha a fenséges eszmény – mint például a béke, a barátság, a szabadság stb. eszménye – erejét próbára téve, magát a valóságot is eltúlozva mutatjuk be, úgy, hogy lebírása valóban rendkívüli győzelmet jelentsen – innen a fenséges nem mindennapi *diadalérzése;* b. de a fenséges erő áradása átfogja a groteszk–transzcendens tengely mindkét pólusát, és az esztétikai reakciót mindkét irányba dinamizálja – innen a diadal érzését kontrasztáló, szintén rendkívüli *rettenet* affektivitása; c. mégis a mennyiségi eltolódás kibontakozása egyértelmű: az eszmény mindig diadalmaskodik a valóság akadályai felett, és megdicsőíti magát az eszmét hordozó hőst is. És fordítva, az aljas esetében a győzelemélmény helyén az iszony jelenik meg: a tengely dinamizálása ezúttal valamilyen aljas eszme érvényesüléséhez vezet, de amelynek „hőse" elnyeri, mégpedig példásan, erkölcsi, sőt fizikai bűnhődését is. Persze mind a csúf, mind az aljas szerkezetei inkább „antiszerkezetek", és csak ritkán

32 Például Beethoven *Eroica*-szimfóniája. (Vö: Bartha 1956. 79–115.)

jelennek meg önálló műalkotásokként; rendeltetésük a művészi formák totalitásában jobbára kiegészítő: a groteszk–transzcendens tengely pozitív mozzanatainak valamelyikével kontrasztálnak.

A groteszk–transzcendens tengelyrendszer konfliktusos állapotait a *tragikus* és a *komikus* mozzanatok tükrözik. Ezek a konfliktusok kibékíthetetlenek, és csak az ellentmondás egyike, illetve másik oldalának a teljes felszámolása árán oldódnak meg; tartalmuk szó szerint emberközpontú, töltésük mindig etikai-esztétikai. A tragikus eszményt hordozó hős bukása óriási emberi értékek kikerülhetetlen pusztulását jelenti; bukásának oka tévedése, de tévedése felismerhetetlen, csak a konfliktus végén, végzetesen későn derül ki, mert világtörténelmi tévedésről van szó akkor is, ha a haló dó régi preegzisztens hatalma dől meg, és eszménye többé már nem pozitív, hiszen ellentmond a társadalmi haladásnak, és akkor is, ha a korán jött, törékeny új pusztul bele egyenlőtlen küzdelmébe eszménye minden pozitívuma ellenére is, saját hőse számára csak ígéret marad.[33] A tragikus bukás mindkét formája *katartikus,* de a korán jött új pátosza pozitív eszményéből fakadóan rendszerint erősebb, mint a haladó régié.

A komikus eszményt hordozó hős is elbukik, sőt nem is egyszer, mint a tragikus hős, hanem többször is: rendszerint végigbukdácsolja a komikus cselekmény összes epizódjait, és minden alakalommal újra és újra leleplezi álnokságát, gyengeségét, időszerűtlenségét, alantasságát és még sok más hibáját. Mert bukásának oka szintén tévedése, de tévesdése felismerhető: személyes; rendszerint még ő sem hisz eszméjében, különben nem rejtené idegen látszat alá, és nem keresne képmutatásban meg szofizmában menedéket. Bukása jól megérdemelt, büntetése a leleplezése, *nevetségessé tétele*.

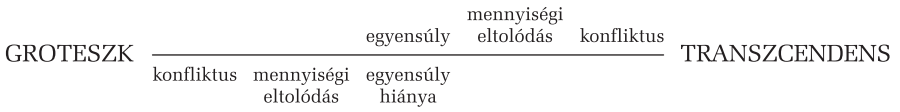
A katarzis – a tragikus konfliktus érzelmi reakciója – összetett érzelem, amely a cselekmény konfliktusos kibontakozása során szintén ellentmondásossá válik, és csak a történet végén oldódik meg. A katarzis, amint már Arisztotelész meghatározta „a *részvét* és a *félelem* felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást” (Arisztotelész 1969. 41.). A katarzis tehát ambivalens: a részvét és a félelem vektoraira bomló affektivitás. A részvét a nemes eszmény szuggesztív hatására történő azonosulásból fakad a nézőben: együtt érez a tragikus következetes harcával, tévedésével és persze, sorsával is; a félelmet ezzel egy időben a cselekmény vaslogikája vagy a sors hatalma (lásd sorstragédiák) idézi elő a nézőben: tudja-érzi a tragikus kifejlet megmásítha-

33 Például Ikarosz pátosza vagy Bolyai János életének a tragikuma.

tatlanságát, a kikerülhetetlen pusztulást, a bukást, és félve számol a következményekkel, mert lelkileg azonosulva a céllal, a következmények alól sem vonhatja ki magát. A katarzis ellentétes oldalai csak a cselekmény végén hozzák létre az érzelemek megtisztulását. De ez az érzelmi oldódás ugyanakkor hatalmas lelkesedést sugall, küzdelemre, harcra, igazi nemes célok megvalósítására késztet.

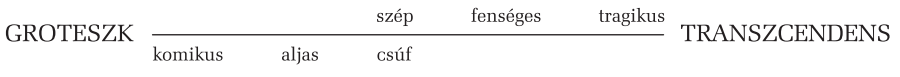
A nevetést a komikus hős sorozatos bukása, „bukdácsolása" váltja ki; „eszménye" komikus eszme, amely, mint láttuk, lehet egy teljesen átlátszó, anakronisztikus idea vagy valamilyen önző kompromisszum, avagy legtöbbször egy kicsinyes-alantas cél. A nevetés is ezért mindig árnyaltan jelentkezik. Árnyaltsága a komikus kimenetel, a tévedés és a megérdemelt büntetés súlyától függ: lehet *szatirikus,* megsemmisítő nevetés, lehet *ironikus,* az alkotó személyét sem kímélő nevetés, és lehet *humoros,* megmosolygó-megbocsátó, nevelő nevetés is.

Foglaljuk össze az esztétikai különös diszkrét mozzanatait a groteszk–transzcendens tengelyrendszeren:



109/a. ábra

109/b. ábra



109/c. ábra

A groteszk–transzcendens tengelyrendszer három megszakított mozzanata között a folytonosság elvontságát számos közvetítő láncszem konkretizálja. E köztes szerkezetek harmonikusan töltik ki az esztétikai különös szervező mezőjét: az esztétikum fő formái között közvetítenek, és jobbára a formális oldalt, „a kellő formát" (Hegel 1950. 241.) erősítik. Ha a szépet, a fenségest, a tragikust esztétikai kategóriának fogjuk fel, akkor ezeket a közvetítő láncszemeket az esztétikum interkategoriális formáinak tekint-

hetjük. Ilyenek: a *grandiózus,* a *monumentális,* a *miniaturális,* a *bájos,* a *kellemes* (graciózus), a *varázslatos,* a *tragikomikus,* a *visszataszító,* a *torz* stb. Ezért szerepük: stilisztikai – a belső tagolás. Mert az interkategoriális formák a stílus szempontjából akár egy egész művészeti korszak panorámáját is meghatározhatják, vagy disztingválhatnak egyetlen művészi áramlaton belül, sőt jellemezhetnek egyetlen életművet is. Gyakorlati lehetőségeik szinte kimeríthetetlenek. Létezési módjuk azonban mindig valamelyik fő mozzanathoz köti őket. Itt, persze, a lehetséges kombinációknak még a szelektált felsorolására sem vállalkozhatunk. Éppen csak néhány alaptípust említünk meg. Így például a kellem és a báj általában a szépség jelzője, a miniaturális – a komikumé; a grandiózus – a tragikumé; a monumentális – a fenségesé; a torz – a csúfé; a visszataszító – az aljasé. Az alaptípusokból kinövő változatok pedig (szép+monumentális; fenséges+humoros; tragikus+bájos) jelentősen megrövidíthetik a három fő mozzanat közti távolságot, sőt teljesen ki is tölthetik.

Az esztétikum interkategoriális tagolódása a megszakított mozzanatok árnyalt egymáshoz közelítésével a groteszk–transzcendens tengelyrendszer belső dialektikáját tárják fel: a folytonosság és a megszakítottság átcsapásos minőségeit.

A tengely „bővülése" az esztétika történetében a három megszakított mozzanat megszervezéséhez és kikristályosításához vezet: a szép, a fenséges, a tragikus önálló kategoriákká különülnek, s a múlt századi realizmussal és romantikával bezárólag fokozatosan bővítik a tengelyrendszert. A bővülés reakciójaként a huszadik század fordulóján a tengelyrendszer sűrítésének a tendenciája tör előre, amely a megszakított mozzanatok egymásba tolásával a groteszk és a transzcendens pólusok reciprok közelítéséhez, átcsapásához, majd lényegcseréjéhez vezet. Így a huszadik század avantgardista művészetében az esztétikai különös szervező tere egyre radikálisabban besűrítődik, és végül a következő antinómiás sarkítást mutatja:

GROTESZK	TRANSZCENDENS
művészi gyakorlatból kiszűrődő kategória; kezdetben gyakorlati tény: *van,* később már *létezés:* az avantgárd művészi szemlélet egyik alapállása	filozófiai kategória, kezdetben legmagasabb rendű elvonás, később a művészeti anyag és eszme közeledésében az avantgárd művészi szemlélet másik alapállása

a jelenkori szellemi tevékenységben mint képzeti, szemléleti, fogalmi különbségek jelentkeznek, amelyeket a

mai művészet ellentétpárokká ötvöz: a harci vágy és a harc valóságának dinamikus, ellentétes egységévé

mert a groteszk az eszményi valóság hiányát ábrázolja,

a transzcendens az eszmény meztelenségét jelöli,

így lesz a groteszk bíráló eszmétől terhes, és így ébred rá a művészeti valóságon át közeledő transzcendens a reális valóság kiürültségére

a groteszk bírálat: eszmeközelség fényében leleplezett valóság, a meg nem szépítés bátorsága, ha kell, az iróniáig menően

a transzcendens bírálat: a valóságközelbe jutott eszmény próbatétele: ideálissá tehető-e még ez egyszer a valóság, avagy az eszmény erejéből már csak illúziókra futja

a kétfajta bírálat egységben van, de átcsapásos egységben

a groteszk művészi építkezése közben eszmével töltődik fel, de e feltöltődöttség állapota irreális, egy valótlan máslét állapota: szürrealista lét

a transzcendens eszme a groteszk valóság közelségében is meztelen gondolat marad; bár keveredik a groteszk létezésével, mégis üresen kongó eszme: expresszionista sóvárgás

mindkét pólus esztétikumtól terhes: a modern valóság és eszmény sajátos dialektikáját hordozzák, átcsapásaik tengelyt hoznak létre: széles skálarendszert, amelyen a modern esztétikum legkülönbözőbb megnyilatkozásai is elrendeződhetnek, a két véglet pedig mindig

A VIGYORGÓ GROTESZK

A VÁKUUMON FESZÜLŐ TRANSZCENDENS

Az avantgárd művészet számára tehát a groteszk–transzcendens tengely a lényegek cseréjének a modellje. Azt jelöli, hogy kicserélődnek a lét és tudat funkciói, az ember és környezete lényegei, hogy minden túlközvetítetté bonyolódik: a viszonyokból újra fenyegető dolgok lesznek, amelyek kiterjesztik amőbacsápjaikat az esztétikumon túl, az erkölcsi értékelések szintjére is.

Századunkban az avantgárd művészet elsők között érzékelte az esztétikum és etikum belső összefüggéseit. De ha visszatekintünk a művészet történetére, megállapíthatjuk, hogy ezek a viszonyok sajátos fajsúllyal mindig reális viszonyok voltak a művészi gondolkodás történetében, és mindig konkrét mozzanatokban rendeződtek az esztétikum–etikum bonyolulut koordinátáiban. Ezúttal is csak az alapállásokra hivatkozhatunk:

– a szép és a jó (kalokagathia)
– a szép és a rossz (démonikus)
– a csúf és a jó (romantikus)
– a csúf és a rossz („antistruktúra") összefüggéseire.

Persze, valamennyi mozzanat minden korban megkövetelte sajátos modelljeit, amelyek aztán különböző művészi struktúrákban konkretizálódtak.

Az avantgárd által besűrített groteszk–transzcendens tengelyrendszer újranyitása és a pólusok felszabadítása csak az új társadalmi-történelmi tényezők révén vált lehetségessé. Az ember valódi magára találása mindig egykorú volt azoknak a művészi struktúráknak a megalkotásával, amelyek a gondolati, érzelmi és a nyelvi egység közösségére alapoztak. A századfordulón és a két világháború között ilyen művészet volt a nemzeti iskolák (második felvirágzás) művészete.

A groteszk–transzcendens tengelyrendszer továbbra is nyitott marad.

IV. AZ ESZTÉTIKAI KATEGÓRIÁK

1. A groteszk és az abszurd kategóriái a zenében. Bevezetés

A zenei esztétikum világában megjelenő groteszk–abszurd kategóriapár latens jellegénél fogva nem a mező keretében, hanem rajta kívül, az esztétikai antimezőben található. Innen lép kapcsolatba az esztétikum reális értékeivel. Hiszen latens jellegüknél fogva csupán elő- vagy utóesztétikai értékeknek minősülnek. A groteszk az erőtérbe való *belépés* által válik esztétikai minőséggé; az abszurd ellenkezőleg, az esztétikai szférából *kilépve* és a hajdani esztétikai immanencia elvesztésével ölti magára latens virtualitását. Mindkét kategória valóra válásában a virtuális → reális (groteszk), illetve reális → virtuális (abszurd) közötti *lényegcserén* alapszik. Ezek a cserék, fordított vektorialitásukban, latens létüknek elő- vagy utóstádiumát is jelölik.

A groteszk kategóriája előesztétikai mozzanatában a mező reális értékévé válásának perspektíváját feltételezi. Az ugrás bármilyen *értékállapot* szintjén finalizálható; a groteszk önmagában *még* nem kimondott érték, de az esztétikai mezőben bárhol és bármilyen funkcióban értékké válhat. Ennek értelmében megalapozatlan előítéleteknek tűnnek azok az állítások, melyek szerint a groteszk a komikus egy formája vagy a groteszk értékké válásában csupán a nevetséges szféráját érinti. Ellenkezőleg, a groteszk esztétikai értékké válásának határtalan szemantikus perspektívái tárulnak elénk.

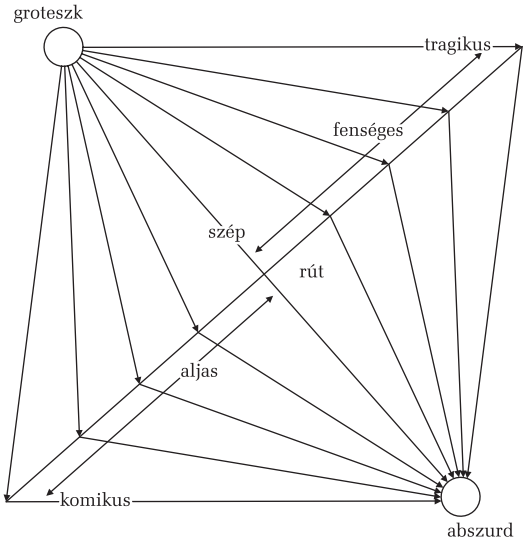
Az abszurd kategóriája *már utóesztétikai* mozzanatában van jelen és záró szerepet játszik az antimezőben, az esztétikai értékek túlsó stádiumát jelöli. A groteszkhez hasonlóan az abszurd is kapcsolatban áll az esztétikai szféra többi értékformátumaival. Ezek a kapcsolatok viszont *post festa* jellegűek és az esztétikaivá válás semmiféle perspektívájával nem kecsegtetnek.

A két latens kategória reflektáló ↔ kisugárzó irányban hat a mezőre: pozitív vagy negatív formában továbbítja generatív minőségeit az értékmezőre, így határozva meg az illető pontszerűség értékelmozdulását és/vagy súlyát.

A groteszk esetében a kisugárzás olyan értelemben reflektáló, hogy a lappangás fókusza világítótoronyhoz hasonlóan átöleli az esztétikai szféra hatalmas kiterjedését, itt is ott is, az alapvető kategóriák egyikén is másikán is elidőzve.

Az abszurd esetében a reflektálás olyan értelemben kisugárzó, hogy a mező egyik vagy másik manifesztértéke a tulajdonképpeni esztétikai szférán kívülre, az antimező regnumába vetíti reflektáló energiáját, esztétikumon túli lappangást létesítve, mely saját energiájának kisugárzásával huny ki az antimező homályában.

A groteszk–abszurd latens kategóriák befolyásolta tengelyrendszerbe épített esztétikai értékek térbeli szerkezete a következő:



110. ábra

A továbbiakban a két kategória strukturális-történelmi átmeneteinek elemzésével fogunk foglalkozni.

2. A groteszk kategóriája

2.1. Etimológia

Az esztétika történetében a groteszk hosszú időn keresztül „hozzágondolt" (Vianu) kategóriaként van jelen. Az elméletírók a komikus vagy leginkább a torz vagy a rút jelentéskörével azonosították.

Maga a *szó etimológiája* is pontosan a fogalom metaforizálására utal. Az elnevezés a „grotta"-ból származik (= barlang), a groteszk a bor kultuszának

mesterségesen létrehozott barlangok díszítéseinek az elnevezése. A frissen egyengetett falakat ágakkal és zöld levelekkel díszítették, melyek a mulatság forgatagában a falakhoz tapadtak és rajtahagyták véletlenszerű, szervezetlen és formátlan rajzok alakjában lenyomataikat. A természetes élő díszítés lenyomatai ihlették tehát a későbbi stilizált díszítéseket, a torz eredeti jelentése így díszítő jelentésbe megy át, melyet csak sokkal később jelez az esztétika története. Mindenesetre a groteszk eme első megnyilvánulásai sugalmazták ennek torz és szervezetlen jellegét, valamint az ily módon feldíszített helységekből áradó öröm konnotációját. A későbbi stilizálás a kategória generatív-latens jellegét hangsúlyozza, először a díszítések által a szép stilizált érzékivé tételét domborítva ki, utólag viszont az esztétikai szféra összes értékkategóriája megnyilvánulásának ludikus impulzusává válik.

2.2. A groteszk megjelenései a művészetek történetében

A groteszk mint általánosan használt kifejezés a reneszánsz korral kezdődően lép az esztétikaelmélet és gyakorlat térségébe. Ahogyan a kategória etimológiájára utalva már jeleztük, a *grottesco* vagy *la grotesca* szavak a barlangoknak bizonyos díszítésmódját jelölik, melyeket a Rómában végzett ásatások során tártak fel. A korabeli művészek számára ez a díszítésmód nagyon furának, ismeretlennek tűnt. Ezek a díszítések emberi, állati testek vagy növényi részek amorf motívumaiból hevenyészett freskórelief-struktúrák voltak, minden bizonnyal a közvetlen valóság, a hajdani mezei ünnepek megrendezésére feldíszített barlangok állandósult lenyomatai. Felhívjuk a figyelmet arra, hogy ezek a rituálék és groteszk „jelzőik" nem tisztán római eredetűek, hanem a Keletről Rómába behozott „idegen stílus" utánzásaként jelennek meg. Mint általában történni szokott a hagyományos római ízlés elítéli ezt a stílust. Vitruvius, Kr. e. I. század, például így nyilatkozik: „Mindezeket a valóság után festett képeket a mostani elfajzott ízlés elveti, mert a stukkófelületre inkább képtelenségeket festenek, mint meghatározott dolgok felismerhető ábrázolásait. Az oszlopokat ugyanis csíkos nádszálak helyettesítik, az oromzatokat csavart levelekkel és volutákkal díszített lapok. Kandeláberek tetejére templomok képe kerül, ormok fölött gyökerekből kisarjadó zsenge virágok volutákkal, azokban értelmetlenül elhelyezett szobrokkal, s látni indákat is, rajtuk félszobrokkal, egyeseknek ember-, másoknak állatfejük van. Mindez azonban nem létezik, nem létezhet, és nem is létezett soha. Csakhogy az új ízlés hatása oda vezetett, hogy rossz kritikusok rágalmazva azt mondják, hogy nem művészet az, ami pedig mesterségbeli tudás csúcspontja" (Castiglione 1974. 292–293.).

Hasonló kritikus szavakkal illeti a költői figurákat, és foglal állást a rend és egység mellett Horatius is:

„Mindenkor akármit merhettek költők s festők, megvolt a joguk rá!
Tudjuk s kérjük is ezt a jogot, s ugyanúgy meg is adjuk.
Ámde nem úgy, hogy a vad s a szelíd keveredjen, a kígyó
párja madárka legyen, kisbárány társa a tigris."

(Castiglione 1974. 295.)

A Reneszánsz művészetében találkozunk újra a groteszk fogalmával. Most viszont e latens esztétikai formátum nyitott ajtókra talál. 1502-ben Todecimo Piccolomini felkéri Pinturicchiót, hogy kastélyának mennyezetét „groteszknek nevezett fantáziákkal, színekkel és figurákkal" fesse be. A reneszánszban nagy népszerűségnek örvend Raffaello vatikáni lodzsáinak groteszk vetülete.

A reneszánsz groteszk Hieronymus Bosch festményeiben jut kifejezésre. Fantasztikusan korai szürrealista árnyalatokkal ábrázolja a bűnős földi gyönyörök témáit, valamint ezeknek megbocsáthatatlan leleplezését; a képzőművészetekben Bosch a groteszk latens stádiumátcsapását valósítja meg a rút és aljas, komikus és tragikus között kifejtett esztétikai értékek széles skálájában, az égi fenséges és szép transzcendenciája perspektívájának elveszejtésével...

Hogyha a reneszánsz festészetben, az esztétikai értékek megnyilvánulásában a groteszk és az abszurd különállóan jelentkezik (lásd Hans Memling és Bosch festményeinek összevetését), a groteszk zenei megjenéséről nem mondhatjuk el ugyanezt.

A groteszket zenei megjelenésében nem lehet elhatárolni az abszurd lappangásától. A reneszánsz zenei groteszk megnyilvánulásának sajátossága az antipólusra ugrálás, főként a polifonikus gondolkodás kifejezőeszközeinek kialakulása és fejlődése szintjén. Már 1200 táján találkozunk olyan korális zenével, ahol a szólamok strukturálása a fent leírt plasztikus groteszk geneziséhez hasonlít. A szembeállított szólamokból még hiányzik a belső szervesség: dallami, metrikai-ritmikai szempontból különböznek; szövegeik jellegüknél fogva, de üzenetükben is eltérőek lehetnek; a szakrális a profánnal a profán a szakrálissal áll szemben; az is előfordulhat, hogy a különböző szólamokhoz különböző nyelvű szövegek társulnak. Ilyen módon állíthatjuk, hogy ezek a korális alkotások a groteszk kísérő érzelmeként nyilvántartott ludikus-játékos zenei genezisének tanúvallomásai. Az elő-értékkategória latens jellege tökéletesen összhangban van a ludikus-játékos érzelem lényegcseréivel, a szép–rút, fenséges–aljas, tragikus–komikus tulajdonképpeni esztétikai értékeit kí-

sérő emócióiban, ahol végül is a groteszk lappangása jut kifejeződésre. Mivel a korális művek nagy része vallásos, a groteszk átcsapása a transzcendentális fenséges irányába történik. Egy ilyen felállításban természetes, hogy emocionális szinten a félelem és az áhítat kísérte misztikus abszurdhoz közelít. Viszont a valóspólus oldaláról általánosan pártfogolt értékek értelmében „földi" marad, és ahogyan már mondottuk, ez a generatív viszonypólus a groteszk antimező szomszédságában foglal helyet.

A korális művészet eme „astrukturális strukturálása" Perotinus *motettáiban* és *clausuláiban* virágzik tovább a Notre Dame-iskola késő polifóniájában. Perotinus *Mors* clausulája a műfaj értelmében egy polifonikusan megszerkesztett gregorián dallamrészlet, mely az organum (vagy unisono korálisok) helyébe léphet „kiegészítő kompozíció" gyanánt. Perotinusnak, a *Magnus Libert Codex* kiegészítésére irányuló munkássága nagyrészt ehhez hasonló opcionális clausulák komponálásán és egyes organumdarabok teljes újrakomponálásán alapult. A *Mors* clausula később motettaváltozatban is szerepel, és ahogy ez hasonló rekonstruáló tevékenységeknél történni szokott, a régi szöveg új szövegekkel gazdagodik a szólamok szövetében. A „mors" szó köré épített felső szólam cantus firmusát a második és harmadik szólamban különböző, a halálról szóló szövegek kísérik (I tenor, II motetus, III triplum, IV quadruplum).

Ave Virgo-Ave gloriosa – Domino (Aubry 1908) az első motetták prototípusa, melyek valójában szöveg nélküli clausulák szöveggel ellátott változata. A szöveg ebben az esetben is a tenor szövegrészletének, a mi esetünkben a *Domino* szó, „tropizálását" jelenti. A fenti példához hasonlóan a körülírás itt is különböző formában történik a motetus, valamint a triplum szólamában. Megfigyelhetjük, hogy az *ars antiquá*ban a fejlődés iránya az izoritmikus motetta kialakulása felé vezet. Egyelőre viszont ennek csupán generatív stádiumáról beszélhetünk, melynek tartópillére a tenor: köréje csoportosulnak a szöveg tartalma által egyesített összetevők, zenei szempontból pedig a páratlan metrum és a dallam hangsúlyos egységeinek konszonáns „rímelése" jelzi az összetartozást. A szöveg és a dallam kapcsolata teljesen szervetlen; még a kifejezőeszközök vezérelvei sem egyeznek. A zenei oldal kizárólag autonóm törvényekre épül, és nincs tekintettel a szöveg prozódiájára.

Az *ars antiqua,* majd az *ars nova* zenéjében a groteszk egy másik technikai sajátosságával is találkozunk, ez a *hoquetus*[34].

34 *Hoquetus* az ófrancia szó latinizált formája, valószínűleg az arab al-qaţ szóból, ennek megfelelően az ófrancia hoqueter, 'szétvágni', latin körülírása truncatio vocis; olaszul: ochetto.

Hoquetus „két cantusnak szünetekkel tördelése oly módon, hogy amikor az egyik szünetel, a másik nem szünetel, és megfordítva (Kölni Franco nyomán). Három és négy szólamú kompozíciókban is rendszerint csak két szólam »hoquetál« egymással, ahogyan például az *In seculum longum* hoquetus mutatja. A hoquetus a discantus egyik fajtája, amely 1200 körül Észak-Franciaországban jelenik meg. Kétszólamú clausulák és háromszólamú organumok egyes szakaszaiban s az ars antiqua és ars nova korában terjedt el" (Brockhaus–Riemann 1984. 191.). A hoquetus szinonimái – discantus truncatus, harmónia resecata, cantus abscisus – a módszer destrukturális jellegét erősítik, a groteszk kezdetleges lényegcseréinek kiemelésével az egyházzene vetületében. A „csuklást" jelölő hoquetus a vokál polifónia egyik jellegzetességévé válik, melynek értelmében a dallamot rövidke szünetekkel csuklásszerűen aprózták.[35] Grocheo szerint *a hoquetusnak mindig latens groteszk íze van.* Általában csak rövid távon alkalmazták, sohasem egy teljes mű keretében. Valószínű, hogy a hoquetus nem csupán előadói jellegzetességet, hanem zeneszerzésmodort is jelentett. Riemann a hoquetusban a „tördelt szerkesztés" (durchbrochene Arbeit) ősi formáját véli felfedezni. A tördelt szerkesztés lényege abban áll, hogy mindegyik szólam tartalmaz tematikus és nem tematikus részeket, melyek állandó váltakozásban vannak.

A hoquetus mindkét etimológiája értelmében (megszakítás, csuklás) a zene astrukturális szerkesztésének tipikus megnyilvánulása. Az elvi szintre emelt véletlen a groteszk ludikus-játékos jelenlétét jelöli még a középkor és a reneszánsz zenéjének idejéből. Kettős megjelenésében – az alkotásban és az előadásban – a műzene és a népzene egész történetének folyamán megtalálható. A japán jelenkori műzenére és népzenére kimondottan jellemző ez a fajta alkotás és előadásmodor. Továbbá Ligeti György műveiben is fellelhető: *Les aventures* vagy *Les nouvelles aventures* művekben három szólista öt szólamot képvisel – amikor egyik énekel, a másik hallgat –, öt különböző ethoszt sugalmazva szavak nélküli magánhangzók különféle intonálása által: humoros, kísérteties, érzelmes, sejtelmes és hősies.

Míg a reneszánsz szellemiség elfogadja a groteszket, főleg a díszítés művészetében (az emberi kreativitás termékeny megnyilvánulásaként tartva számon), *a klasszicizmus kitagadja és kiiktatja azt esztétikai-művészi érdeklődésének köréből, hiszen csupán a komikus értékek vulgáris ér-*

35 „Ochetus (hoquetus, hoketus) szó szerint: *csuklás;* a XII–XIII. század többszólamú énekes stílusának egyik jellegzetessége. Abban állt, hogy a dallamot rövidke szünetekkel csuklásszerűen aprózták." (Böhm 1990. 181.)

zékivé tételét látja benne. Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711), a klasszicizmus esztétikai felfogásának nagy hatású összefoglalója, *Art poétique* tanköltemé nyében a groteszk határozott eltávolítását hangoztatja az udvari művészetből:

„Bármit írsz, durvaság abban soha ne essék:
van a legköznapibb stílusban is nemesség.
A józan észre mit sem adva, a botor
burleszk sokakat elbűvölt, mint új modor;
a költemény csupa útszéli tréfa volt csak;
s Parnassuson a csarnok nyelvén daloltak;
dívott a szabatos verselés szerfölött,
s Apolló piaci kóklernek öltözött.
Elöntötte ez a ragály egész hazánkat,
jogász s polgár után a hercegekig áradt;
tapsot akármilyen silány bohóc kapott,
s lelt még d'Assouci[36] is jónéhány olvasót.
Hanem az Udvar e stílust elunta végre,
becsét vesztette a burleszk olcsó szeszélye,
különvált a naiv meg a lapos, bolond,
s ezután csak a vidék élvezte a Typhont.
Művedet soha ne mocskolja ez a vétség.
Utánozzuk Marot[37] elegáns csevegését.
A burleszk legyen az Új Híd divatja csak.
De követni Brébeuf[38] példáját sem szabad:
Még egy Pharsalia se tűri, ha a parton
»holtak s haldoklók hegye jajgat kitartón«.
Jobb hang kell. Egyszerű, ámde művészi
gőg nélkül nagyszerű, s kencét mellőzve légy szép.
Olvasódnak ne adj, csak olyat, ami tetszhet."

(Boileau-Despréaux 1970. 45–46.)

A humort viszont nem tagadja; ennek kifinomult, rafinált megjelenése tulajdonképpen a romantikus groteszk előfeltétele, ennek arabeszk

36 D'Assouci (Charles Couppeau d'Assoucy: 1605–1677) francia költő, muzsikus, a „burleszk császárá"-nak nevezték.

37 Marot Clément (1496–1544). Marot Rebelais-val együtt a korai francia reneszánsz legjelentősebb figurája, a humanista szellemű reneszánsz költészet kezdeményezője.

38 Guillaume Brébeuf (1617–1661) francia költő, elsősorban Lucanus *Pharsaliá*jának verses átültetésével vált ismertté.

vagy fenséges megjelenésében. Az első Friedrich Schlegelnél, a második Victor Hugónál található.

A XVII–XVIII. század kifinomult humora nem csupán a romantika felé irányított perspektivával kecsegtet, hanem fordított irányban a trubadurok múltjára is utal. Ez a fajta „feed-back" magyarázza Clement Marot kifinomult humorú, „prearabeszk" költeményeinek paradigmatikus idézését. Clement Marot a XVII. század nagyra becsült költője, Charles d'Orléans és Villon szellemi utóda. Marot megőrizte a régi költői formákat, de újított is: a francia irodalom szonettje és számos új ritmus alkalmazása fűződik a nevéhez. George Enescu *7 dal ciklus, op. 15* Marot költeményeire íródott, ezek közül a harmadik, *Aux damoyselles paresseuses d'écrire a leurs amys,* és a hatodik, *Changeons propos, c'est trop chanté d'amours,* a költői humor frappáns példái.

A német esztétikában Johann Christoph Gottsched (1700–1766) mintegy a groteszk elleni tiltakozás jegyében tartózkodó állást foglal a Hanswurtspiel[39] robusztus poénjaival szemben. *Critische Dichtkunst vor die Deutschen* írásában a francia klasszicizmus tanait hirdeti, ennek értelmében az elfajult barokk dráma kiiktatását szorgalmazza a német színházakból, és mellőzve Hanswurst figuráját, a költői deklamálás művészetét hirdeti. Antiburleszk harcában az irodalom és színház kiegyensúlyozott összhangjának megvalósítására törekedett. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), a görög antik művészet örökléséről szóló esztétikaelmélet híres klasszikusa, a szépség kánonjait a grotesz kerülgetésével éppen ennek eredetében, a díszítő művészetben fogalmazza meg. A fantázia önkényeskedése, valamint a szakrális és a profán, a fenséges és az aljas egybekapcsolása Winckelmann nézetében a szépről alkotott klasszikus kánon ellenére olyan megszorítások, melyektől nem lehet eltérni az alkotás folyamatában. A groteszk romantikus esztétikájában pontosan ezek a modalitások képezik a groteszk művészi általánosításának alapját.

A felvilágosulás kori felfogások már Justus Möser (1720–1794) elméletében érezhetők, aki konzervatív gondolkodásmódja ellenére Gottschedtől eltérően *pártfogásába veszi arlechino,* a plebejusi humor szószólójának *figuráját.* Möser a groteszkről szóló elméletek fejlődését olyan értelemben lendíti előre, hogy kritikus állást foglal a francia klasszicizmus tanai iránt, és tökéletesen azonosul a felvilágosulás affektív légkörével.

A groteszk fejlődésének ugyanilyen fontos állomása *a romantika kora is.*

39 Hanswurst – a német népi színjátékok paprikajancsiszerű bohócfigurája; vaskostrágár, nagyszájú paraszti alak.

A groteszk felé irányuló német romantika esztétikai magatartásában számos generatív törekvést fedezhetünk fel, olyan törekvéseket, melyek a groteszk tarka, vegyes, váltakozó jellemzéséhez vezettek. Ezek a megállapítások ugyanakkor a kategória azon rejtett képességét vetítik előre, melynek értelmében az esztétikai erőtér valós értékkategóriáiba ugrásának lehetősége domborodik ki. A német romantikus esztétika groteszk generatív ugrásai a groteszk és arabeszk dinamikus pályáján játszódnak le. Főleg a szép, a bájos felé történő generatív irányulás érzékivé tételére hívták fel a figyelmet, de a romantikus arabeszk ironikus, humoros jelentéseket is tartalmazott, és a groteszk szemantikus szférájából ebben az esetben sem hiányozhattak a többé vagy kevésbé leplezett drámai vagy tragikus árnyalatok sem. Ez utóbbi jellemvonások különösen a fantasztikus alakításában és a groteszk latens és manifeszt stádiumai lényegcseréinek nyíltabb kiemelésében kerültek kifejezésre.

A groteszk elméletének egyik jelentős képviselője Friedrich Schlegel (1772–1829). Schlegel a groteszknek általánosan érvényes értelemet tulajdonít a szellemi alkotások minden területén, a filozófiában, a művészetben, az irodalomban és a tudományokban egyaránt. Kiindulópontja az anyag és a forma felépítésének astrukturális-elegyített sajátossága. „Ha forma és anyag minden merőben önkényes vagy tisztán esetleges összekapcsolása groteszk: akkor a filozófiának is éppúgy megvannak a groteszkjei, akár a költészetnek; csak kevésbé tud róluk, és még nem tudta megtalálni saját ezoterikus történetének kulcsát. Vannak művei, amelyek morális disszonanciák szövedékei, s amelyekből tanulni lehetne a szervezetlenséget, vagy amelyekben a konfúzió szabályosan konstruált és szimmetrikus. Az ilyen filozófiai műkáoszok némelyike volt olyan szilárd, hogy egy gótikus templomot túléljen. Századunkban a tudományok is könnyedébben építkeztek, bár nem kevésbé groteszkül. Az irodalomból nem hiányoznak a kínai kerti pavilonok. Ilyen például az angol irodalmi kritika, amely egyebet sem tesz, mint az egészséges emberi értelem filozófiáját, mely maga is csupán a természetfilozófia és a művészetfilozófia felcserélése, alkalmazza a költészetre, költészet iránti érzék nélkül. Mert a költészet iránti érzéket Harris, Home, Johnson, e műfaj korifeusai a legszemérmesebben elrejtik" (Schlegel 1980. 338.).

Az anyag és a forma önkényes összefonódásának elve a francia romantika esztétikájában is megtalálható, például Victor Hugónál, aki az összefonódás kontrasztáló struktúráját a fenséges–groteszk viszonyára transzponálja.

Schlegel a groteszk szigorú álláspontjára helyezkedve állítja, hogy a groteszk jelentést hordozó alkotások a romantika egyetlen mérvadó értékreferenciái: „A beteges elmeél egyvelegeit elismerem, védelmembe is veszem, azonban kereken kijelentem, hogy ezek a groteszkek és ezek a vallomások romantikátlan korunk kizárólagos és egyedüálló romantikus produkcióit jelentik" (Schlegel 1980. 371.).

A gorteszk általános megjelenési formája az *arabeszkekben* testet öltő ludikus-játékos. „Ön is érezheti, hogy Sterne[40] humorát tiszta derűvel élvezte, korántsem afféle feszült kíváncsiság jegyében, amely a mindenképp hitvány könyvek olvasatán fog el bennünket olykor egy-egy pillanatra, mintegy önmagunk ellenére. Kérdezze csak önmagát, élvezete nem volt-e rokon azzal, amelyet gyakorta ama játékos festmények szemlélésekor együtt éreztünk – igen, az arabeszkek láttán.[41] – Arra az esetre, ha Sterne érzékenységének bűvköréből netán nem bírna teljesleg szabadulni, itt küldök Önnek egy könyvet, amelyről azonban, már csak hogy idegenekkel óvatos maradjon, előre meg kell mondanom: az a szerencse vagy balszerencse érte, hogy egy kicsit rossz híre támadt. Diderot könyve ez, a *Mindenmindegy Jakab.* Azt hiszem, tetszeni fog Önnek, és a szellemességek roppant gazdagságára bukkan benne mindennemű szentimentális mellékzöngék nélkül. Értelem alapozta meg, biztos kéz kivitelezte ezt a munkát. Túlzás nélkül nevezhetem műalkotásnak. Persze, nem a magas irodalom régiójából való, hanem csak – arabeszk. Viszont éppen ezért, hogy az én szememben korántsem igénytelen mű; mert én az arabeszket a költészet igen határozott és lényeges formájának vagy megnyilvánulási módjának tartom" (Schlegel 1980. 372–373.).

Sterne írói technikája látszolag önkényes, viszont ez a fajta technika a XVIII. század végi francia és német regényirodalom stilisztikai paradigmájává, mi több iskolát létrehozó jellegzetességévé válik. A Sterne regényeiben előforduló „arabeszk"-formákat, Friedrich Schlegel *parekbazis* vagy *digressio*[42] elnevezésekkel illeti. Mi több, *Lucinda* regényében az

40 Sterne, Laurence (1713–1768) angol realista regényíró.

41 Az arabeszk itt a fantáziajátékos képeit jelenti, pontosabban a „kitérésekben" gazdag, humoros, ironikus regény kompozícióját.

42 *Parecbasis* – kitérés, az írás vagy a beszéd eszményi tartalmát gazdagítja, annak ellenére, hogy eltávolodik a téma alapvonalától. Szinonimák: digressio, divagatio.

Digressio, egressio, excursus – hosszabb vagy rövidebb kitérést jelölő eszményi-retorikus figura. Alkalmazása nem befolyásolja a vers kohézióját, nem árnyékolja a vers érthetőségét. Általában a következő esetekben alkalmazzák: 1. a hősök jellemzésében; 2. a cselekmény kiegészítésében; 3. a zeneiség alátámasztására.

alapelbeszélés szubjektív-humoros megszakításai ennek a stilisztikai módszernek a gyakorlatba ültetése. Az arabeszk ebben az esetben fantáziaképeket jelöl, pontosabban a humoros és ironikus kitérésekben gazdag regény szerkezetét.

Az arabeszk „szubjektív-humoros megszakítottságának" eljárásmódja strukturális szempontból nagyon hasonlít a zenei hoquetus „tördelt szerkesztésének" technikájához. Itt is, ott is az értékek kísérő érzelmeinek metaforáit létrehozó váratlan megszakítottságok dominálnak, a rút exotikus torzságától el egészen a szép intim játékosságáig. A groteszk–arabeszk közti ingadozás a zenei stílusok történetében is fellelhető. Az arabeszk lenyomataival akár Liszt zenéjében is találkozunk. A *Zarándokévek* sorozat *Sposalizio* (Eljegyzés) tételében a zenei elbeszélés alapgondolatába egy csodálatos „sajkadalt" iktat, mely az általános intimlírai képet egy romantikus árnyalattöbblettel gazdagítja. Nem véletlen, hogy Debussy átgondolja és néven nevezi ezt az É-dúr *Arabeszk* zongoradarabban. A dallam ludikus-nosztalgikus ereje ihletforrás a jelenkor számára is. Ion Ivan Roncea hárfaművész, saját hangszerére dolgozza át a Debussy-darabot, Isao Tomita pedig a francia zeneszerző műveiből szintetizátorra alakított *Debussy-kötet*be ikatatja bele.

A schlegeli romantikus groteszkre visszatérve, a romantikus gondolkodás egy másik általánosan érvényes tünetével találkozunk, a „betegessel". Ezt a tipikus romantikus beteges érzékenységet egy hármas párhuzamos összevetésben fejtegeti George Călinescu, a barokk–klasszikus–romantikus pszichoesztétikai jellemvonások strukturális-történelmi polifóniájára hivatkozva (Călinescu 1965. 11–27.).

A groteszk latens stádiumból manifeszt stádiumba átcsapásának többirányú sajátos becserkészése a jelenkor ellemzésmódjának jellegzetessége; a gondolat csírái viszont már a romantikában fellelhetők. A továbbiakban látni fogjuk, hogy a groteszk játékos-ludikus objektiválásán keresztül még a halál érzetének feldolgozása is lehetséges. *Lucinda* című regényének főhőse így nyilatkozik: „Mert úgy véltem, mélyen bepillantottam a természet rejtekölébe; éreztem, hogy minden örökkön él, s hogy a halál is baráti érzékcsalódás csupán."[43]

A groteszk többirányú latens sajátossága sokkal jobban kifejezésre jut Schlegel Guliverből kölcsönzött metaforájában: „Van még egy külső

Excursus, excursio – egy filozofikus, irodalmi vagy tudományos alkotás része, mely elkalandoz a diskurzus alapgondolatától, egy külön egészet alkotva, viszont továbbra is a mű egészének szerves része marad.

43 Schlegel, Friedrich *Lucinda* regénye 1798-ban jelent meg.

okunk is, hogy kialakítsuk önmagunkban ezt a groteszk iránti érzéket, s megtartsuk magunkat ilyes hangulatban. (...) Laputa,[44] kedves barátném, sehol a világon nem létezik, másrészt mindenütt fellelhető; csak a mi kényünktől-kedvünktől, fantáziánktól függ, hogyan vélekedjünk, s máris a kellős közepén vagyunk! Ha az ostobaság elér bizonyos magaslatot, ahogyan most, amikor minden élesebben különül, többnyire elérkezni látjuk, hogy külszínre is hasonlatos lesz a balgasághoz. És a balgaság, a bolondéria, be kell ismernie, a legkedvesebb, amit ember csak képzelhet, tulajdonképpen minden delektáló dolog végső alapelve" (Schlegel 1980. 374.).

Még a romantizmus defíniciója is a groteszk fantasztikus létezésmódjából indul ki: „Ön azért is korholta Jean Paul művészetét, mert az állítólag: elvetnivalóan szentimentális.

Adnák bár az istenek, hogy oly értelemben volna az, ahogyan én e szót értem! S ahogyan, vélem, eredete és természete szerint e szót érteni kell! Mert véleményem s nyelvhasználatom szerint épp az romantikus, ami valamely szentimentális anyagot fantasztikus formában ábrázol" (Schlegel 1980. 372–375.).

A művészetek viszont történelmi-stilisztikai fejlődésükben nem egyszerre és egyidőben haladnak át ugyanazon a romantikus általánosításon; az érzelmi és fantasztikus akcentusok különféle következményeket vonnak maguk után. „Tasso zeneibb, és Ariosto pittoreszksége bizonnyal nem a legrosszabb fajtájú. A festészet már nem olyan fantasztikus többé, mint volt például a velencei iskola számos mesterénél, valamint ha szabad hinnem érzéseimnek, Correggiónál is, s talán nemcsak Raffaello arabeszkjeiben,[45] hajdanán, nagy korszakában. A modern zene viszont, ami az ember benne uralkodó erejét illeti, karakteréhez egészében annyira hű marad, hogy bátran nevezném szentimentális művészetnek.

Mi is hát ez a szentimentalizmus? Az, ami megszólít bennünket, ahol az érzés az uralkodó: méghozzá nem valamely érzéki érzés, hanem a szellemi. Mindezen rezdüléseknek forrása és lelke pedig a szerelem; a szeretet szellemének kell a romantikus poézisben mindenütt láthatatlan láthatóként lebegnie; ez ennek a definíciónak az értelme" (Schlegel 1980. 376.).

44 Laputa: fantasztikus sziget, ahová Swift Gullivere harmadik útja során elvetődik. Az itteni szigetlakók furcsa lények: gondolataikba mélyedve, afféle filozófiai transzban süketek és vakok mások közlései iránt (ilyenkor szolgáik zörgő borsokkal teli hólyagot csörgetnek uraik füle mellett) és így tovább.

45 Raffaello, di Giovanni Santi (1483–1520): itt említett „arabeszkjei" feltehetőleg a vatikáni loggiák falán látható, általa tervezett „groteszk" freskódíszekre vonatkoznak.

Az antik és a modern groteszket, a ludikus-játékos szintjén összehasonlítva kiderül, hogy ugyanazon minden *episztémé* (ahogyan M. Foucault mondaná) sajátos gondolkodásmódját meghatározó különbségeket ábrázol. Schlegel így vélekedik erről a problémáról: „Van még valami a szentimentalizmus jelentéskörében, ami határozottan a romantikus költészet sajátos tendenciájára, az antikvitás költészetétől való eltérésére és szembenállására utal. A romantikusban ugyanis nem veszik tekintetbe a látszat és a valóság ellentétét, játék és komolyság különbségét. Ez tehát a nagy eltérés. A régi költészet mindvégig a mitológiához kapcsolódik, sőt éppenséggel kerüli a tulajdonképpeni történeti anyagot. A régi tragédia kimondottan játék, és azt a költőt, aki az egész népet komolyan érintő igaz eseményt ábrázolt, megbüntették! A romantikus poézis ezzel szemben teljességgel történeti alapokra épül, sokkal inkább, mint hinnénk. Vegye az első színdarabot, amelyet lát, az első elbeszélést, amelyet olvas: ha szellemes intrika van benne, bizonyos lehet felőle, hogy alapját igaz történet képezi, bármennyire átformálva is. Boccaccio csupa igaz történetet ad elő, de más forrásokat is említhetnék, amelyekből a romantikus lelemények származnak" (Schlegel 1980. 377.).

A groteszk elemzésének egy másik jelenkori elve a *lényegcsere*. A többirányúság elvének intuíciójához hasonlóan ez utóbbi analitikus módszert is már a múlt században megelőlegezték. Való igaz, hogy ezeket az átmeneteket jelen esetben inkább történelmi és nem strukturális szempontból tárgyaljuk. „Ha ilyen példák bukkannak elő, bizony kedvet kapnék akár egy regényelmélethez is, mely a szó igaz értelméhez híven *elméleti* mű lenne: a tárgy szellemi vizsgálata nyugodt, derűs kedéllyel, ahogyan az isteni képek jelentős játékát illik szemlélni ünnepélyes örömmel. Ez a regényelmélet maga is regény lenne, mely fantasztikusan adná vissza a fantázia minden tónusát és a lovagvilág káoszát még egyszer felkavarná. Akkor a régi lények új alakokban élnének; akkor Dante szent árnya kiemelkedne alvilágából, Laura ott járna előttünk mennyeien, és Shakespeare meghitt beszélgetésekbe merülne Cervantesszel; – és akkor Sancho is újra tréfálna Don Quijotéval.

Azok lennének csak igazi arabeszkek! S ezek, mint levelem bevezetőjében mondottam, a vallomások mellett korunk egyetlen romantikus természeti produktumai" (Schlegel 1980. 380.). A kor lényegcseréinek kedvenc megnyilvánulási formája a vallomás. „Főként az önvallomások válnak a naivitás útját járva maguktól mintegy arabeszkké, mivé is az említett románok legfeljebb végezetül lehetnek, már ha a csődbe jutott kereskedőemberek ismét pénzt s hitelt, a szegény éhenkórászok enni falatkát

kapnak, a szeretni való csibészek becsületesek lesznek, a megesett leányok meg ismét erényesek" (Schlegel 1980. 381.). Másfelől, a XIX. századi zenében oly divatos variációs modorra hívjuk fel a figyelmet. Megemlíthetjük Brahmsnak Händel- vagy Haydn-témafeldolgozásait vagy a későbbiekben Reger Mozart témáinak feldolgozását.

A továbbiakban egy rövid analitikus párhuzamra hívjuk fel a figyelmet, két hasonló és mégis különböző regényrészletet fogunk összevetni: Schlegel *Lucinda* és Proust *Az eltűnt idő nyomában* regényekről van szó.

Íme a *Lucinda* regényrészlet: *Juliusz – Lucindához:*

„Az emberek, tetteik s szándékaik, valahányszor csak visszagondoltam reájuk, hamuszürke alakokként álltak előttem moccanatlan: ám körös-körül szent magányomban fény volt és csupa szín volt minden, élet és szerelem friss, meleg lehelete lebbent rám, susogtatta és hajladoztatta a buja liget ágtengerét. *Egyszerre láttam s élveztem mindent;* az erős zöldeket, a fehér szirmokat, az arany gyümölcsöket. S így jelent meg lelkem szemének az egyetlen és örök Kedves, sok-sok alakban, hol gyermekleányként, hol szerelme s nőiessége teljében virító asszonyként, majd méltóságteli anyaként, karján az elsőszülött fiúval. Tavaszt lélegeztem, tisztán láttam magam körül az örök ifjúságot, mosolyogva szóltam: Ha ez a világ nem is minden világok legkülönbike s leghasznosabbika, annyit tudok azért, hogy a legszebb. S hogy így érezzek s gondolkodjam, nem is zavarhatott meg ebben semmi, se általános kétely, se magam félelme. Mert úgy véltem, mélyen bepillantottam a természet rejtekölébe; éreztem, hogy minden örökkön él, s hogy a halál is baráti érzékcsalódás csupán. Persze, erre így nem is igen gondoltam, legalábbis a fogalmak taglalása és boncolása nem vonzott különösebben. Szívesen s elmerülten foglalkoztam azonban öröm és fájdalom megannyi vegyülésével s bonyolódásával, hiszen ezekből kapjuk az élet fűszerét-sóját, innen szökken az érzés virága, a szellem kéje csakúgy, mint az érzékek boldogsága" (Schlegel 1980. 384.).

A Proust-részlet következik: „Gyakran az ablakban, a »Nagyszálló«-ban, reggel, mikor Françoise széjjelhúzta a függönyöket, amelyek eltakarták a napfényt, vagy este, ha azt a percet vártam, mikor majd indulhatok Saint-Loup-val, megtörtént, hogy egy fényhatás révén a tenger egyik sötétebb részét távoli partvidéknek néztem, vagy hogy örömmel szemléltem egy kék színű és folyékony sávot, anélkül, hogy tudtam volna, a tengerhez tartozik-e vagy az éghez. *Értelmem persze hamarosan helyrehozta azt a szakadást, amelyet ez a benyomásom szüntetett meg az elemek között.* Így történt velem több ízben Párizsban, a szobámban is, ahol egész veszekedést, majdnem zendülést véltem hallani, míg aztán megtaláltam az okát –

például egy közelgő kocsi zaját – egy bizonyos lármában, amelyből akkor ki is küszöböltem az éles és zűrzavaros sikoltásokat, jóllehet a fülemmel valóban hallottam őket, viszont az értelmem tudta, hogy kocsitól nem származhatnak. De Elstir egész művészete épp e ritka percekből keletkezett, amikor a természetet úgy látjuk, amint van, költői módon. Egyik leggyakoribb metaforája épp e körötte heverő tengeri képeken az volt, hogy a földet a tengerrel összevetve, megszüntetett közöttük mindennemű választóvonalat. Épp ez a halkan s fáradatlanul ismételt összehasonlítás volt az, amely egy-egy festményét oly erős és változatos egységűvé forrasztotta, s ez a sokszor nem is látott, csak homályosan érzett egység szerzett pár oly rajongó hívet Elstir művészetének" (Proust 1967. 424–425.).

A romantikus, groteszk, ludikus általánosítását panorámaszerűen szemlélve és összevetve azt a jelenkori groteszkkel, arra a következtetésre jutunk, hogy óriási különbség választja el őket egymástól, már ami a kísérő érzelmek beteljesülésének szempontját illeti. Az elsőben így ír: *Egyszerre láttam s élveztem mindent,* a második válasza pedig: *Értelmem persze hamarosan helyrehozta azt a szakadást, amelyet ez a benyomásom szüntetett meg az elemek között.* Mindkét esetben a *még fel nem bomlott* egészből indulunk ki. A romantizmusban az esztétikai tapasztalat a részek megkülönböztetésének élvezetében teljesedik be. A modern művészetben, de főleg az impresszionizmusban, az egész nosztalgiája uralkodik. Míg a romantika örömét leli a részek felfedezésében, az impresszionizmus siratja az elkülönítést. A romantizmus a régi egész láncszerű plasztikizálásával hiperbolizál, az impresszionizmus az egész érdekében őrködik a részek felett.

A francia romantikus esztétikában a groteszk méltatásai ismét viszonyban jelentkeznek. Hogyha a schlegeli groteszk az arabeszkhez vezető pályáján a szép és a rút közötti lényegcsere kontrasztját teszi dinamikussá, Victor Hugo esetében ugyanaz a dinamikussá tétel a fenséges és alantas szintjén hiperbolizálódik. Mindkét esetben a latens stádiumból a manifeszt stádiumba történő átmenet ludikus-játékos jellegére kerül a hangsúly, annak ellenére, hogy az alkalmazott értékek nagy része a komikus és rút szférájába csoportosul. De nem hiányoznak az antipólus, a szép és fenséges, illetve tragikus irányába helyezkedő ugrások sem. Való igaz, hogy ezek az ugrások az esztétikai erőtér ellentétes vagy szélsőséges értékeinek csoportosításán alapulnak és nem pedig az impulzust adó groteszk kezdetleges-latens stádiumának különféle megnyilvánulásain. Az elméletnek e fejezetével alig a jelenkori groteszk foglalkozik a „lényegcsere" (Kayser 1957) elnevezés címszóján. A továbbiakban Victor Hugo *Cromwell* előszójából idézünk. A

szóban forgó részlet a Boileau és Winckelmann képviselte klasszicista esztétika tanaival ellentétes gondolatokat tartalmaz.

„Úgy, hát utánzandónak vallod azt, ami *rút,* s a művészet egyik elemének azt, ami *groteszk!* Mi lesz így a bájjal? mi lesz a jó ízléssel? Nem tudod, hogy a művészet hivatása kijavítani a természetet? hogy a természetet *meg kell nemesíteni?* hogy *válogatni kell*? Eszükbe jutott valaha is a régieknek művé formálni a rútat és a groteszket? vegyítették-e valaha is a komédiát a tragédiával? Ott a régiek példája uraim! és Arisztotelész! és Boileau! és La Harpe... – Valóban!

Szilárd érvek, kétségkívül, és főként meghökkentően újak. De nekünk nem az a dolgunk, hogy válaszoljunk rájuk. Nem ácsolunk itt semmiféle szisztémát, Isten óvjon a szisztémáktól. Egyszerűen tényt állapítunk meg. Történészek vagyunk, nem kritikusok. Tetszik ez a tény? nem tetszik? mindegy: van. – Folytassuk hát és próbáljuk megérteni, hogy a formáiban oly sokrétű és változatos, alkotásait tekintve oly kimeríthetetlen modern géniusz, mely épp e bonyolultságában szöges ellentéte az antik szellem egyforma egyszerűségének, a groteszk típus meg a fölséges típus termékeny egyesüléséből születik; és mutassuk meg, hogy ebből kiindulva kell a kétféle irodalom gyökeres és valóságos különbségét megállapítani. (...) Az új költészetben a fenséges képviseli a lelket keresztény erkölcs által megtisztított állapotában, a groteszk viszont állati lényünk szerepét játsza. Az első típus megszabadult minden tisztátalanságtól, s ennek jut osztályrészül minden, ami vonzó, minden báj és minden szépség; ebből születik egy napon Júlia, Desdemona, Ophélia. A másik magára veszi mindazt, ami nevetséges, gyarló és rút. Az emberiség és a teremtés javainak felosztásakor neki jutnak a szenvedélyek, a hibák és a bűnök; ő lesz buja, csúszómászó, torkos, fösvény, pimasz, kötekedő, álszent; ő lesz Jago és Tartuffe, Basilio és Polonius, Harpagon és Bartholo, Falstaff, Scapin és Figaro. A szépnek csak egyetlen típusa van, a rútnak ezer. Mert a szépség, emberileg szólva nem egyéb, mint a forma, szervezetünkkel való legbensőségesebb összhangjában, legabszolútabb szimmetriájában, legegyszerűbb vonatkozásában tekintve. Ezért mindig teljes, de hozzánk hasonlóan korlátozott egységet ad. Az viszont, amit rútnak mondunk, csak egyik részlete a nagy egységnek, melyet nem tudunk felfogni, és nem az emberrel áll összhangban, hanem az egész teremtéssel. Ezért mutat mindig új meg új arcot, de sosem lehet teljes" (Hugo 1965. 225–226., 228–229.) Victor Hugo problémfelvetése a francia esztétikatörténet általánosan érvényes felfogását tükrözi, melynek értelmében az esztétikai értékek leginkább relatív-kontrasztáló módon feltételezik egymást, a német felvilágo-

sulás és klasszicizmus, például Kant, elméleteiben található abszolút és önálló állapotaihoz képest. A két esztétikai nézőpont abban különbözik, hogy amíg az első egyetlenegy értékpár, a szép–rút egzisztenciájából kiindulva az esztétikai értéket fokozza, addig a második az esztétikai szféra értékrendszerének önálló összetevői között disztingvál. A Victor Hugo-i groteszk a rútat az alantas, a szépet a fenséges felé fokozza, Schlegel pedig az arabeszk változatos sajátosságaiban disztingvál, a humorostól a szép vagy fenséges, illetve fantasztikus felé stb.

Charles Baudelaire (1821–1867) *A nevetés természetéről és általában a képzőművészetek komikumáról*[46] esszéjében a groteszk romantikus elméletével foglalkozik, melyet szervesen a nevetés fizionómiájához kapcsol. Ebben a viszonyban a groteszk ludikus jellege kerül előtérbe a komikus objektivációjával egyetemben. A groteszk nevetséges megjelenésének rajtaütésére Baudelaire a nevetés széles skáláját dolgozza ki, a gyermek ártatlan nevetésétől a felnőtt sátáni nevetéséig. Az egyidőben relatívnak és abszolútnak kinyilvánított komikus magával a groteszkkel kerül összevetésre. Az összehasonlítás egzisztenciális: „művészi szempontból a komikus imitáció; a groteszk alkotás". A megkülönböztetés alapján a groteszk, semmiféle művészi eszményítés nélkül a természet utánzása, míg a művészi eszményítés a komikum relatív imitációjának a sajátossága: „az említett megkülönböztetés segítségével akarom aláhúzni, hogy a groteszk nevetés az ember felsőbbrendűségét érezteti a természet fölött", míg a komikus nevetés, szubjektív relativitásában, embertársaink irányában érzett felsőbbrendűség gőgjének kifejeződése. Ez utóbbi nevetés a sátáni jelző hordozója, mint az ember önző természetének legtalálóbb kifejezése.

2.3. A modern groteszk

Baudelaire-nek a groteszk megnyilvánulásáról szóló nézetei egyrészt a romantikus elméleteket viszik tovább, másrészt viszont meghaladják ezeket. Mivel a groteszk immanenciáját a komikus szférájába helyezi, romantikus, de tovább megy a modern elméletek irányába, és megérzi a groteszk immanenciájának ludikus transzcendenciáját. Itt az említett esszé következő aforizmájára utalunk: „a bölcs félve nevet". A művészetkritikus Baudelaire a groteszk expresszionista szimbólumok és hiperbolák megítélésében is a modern áramlatok hajnalának költője marad,

46 A *Présent* folyóirat 1857. november 1-jei számában jelent meg a cikk, innen származnak a következő idézetek.

költeményeihez hasonlóan a „romlás virágait” sejtve meg bennük. Ez utóbbi oximoron a groteszk egy újabb elvének értékeléséhez vezet, a más-lét és a lét lényegcseréjének dinamizmusához.

Wolfgang Kayser a modern groteszk teoretikusa. A groteszkről szóló tanulmányában (Kayser 1957) a modern művészet groteszkje és az elidegenedés jelenségének expresszív viszonyából indul ki. Az elidegenedés hegeli terminus, az ember humanizált értékeinek elvesztését jelenti az őt körülvevő környezet viszonyában: környezetének objektivált értékei újból közömbös, sőt ellenszenves dolgokká válnak. Éppen ezért a szorongás objektiválhatatlan emóciójaként kinyilvánított félelem érzete nem a halál felé irányított, hanem meg nem határozott módon az élet groteszk valósága felé.

Az előző korszakokban a groteszk a növény- és állatvilág birodalmából elérkezik az emberhez, azért, hogy a modern korban az ipari technikát, az automatizálást tűzze ki céljául. A szerves és a mechanikus egyvelege – a természet és a más-természet – a jelenkor fenyegető, groteszk aránytalanságát eredményezi: az ember alkotásai saját gyilkosaivá válhatnak. Gondoljunk csak a nukleáris energia kettős potenciáljára: az élet forrása vagy tömegölő fegyver. A más-lét és a lét ebben a groteszk lényegcseréjében a mechanikus életre kel, az ember viszont elidegenedik, elveszíti lényegének értelmét. Éppen ezért a bábok, az automaták és az ijedt maszkfigurák a jelenkori groteszk gyakori motívumai. A groteszk szorongásban az, ami emberi, az, ami humán, őrültségnek tűnik.

2.4. A dürrenmatti groteszk lényegcseréi

Ovidiustól Kafkáig, a népmesék világától Bartókig, és még sorolhatnók az általánosítás történetének számos erővonalát, a metamorfózis, az átváltozás gyakori mozzanat az esztétikai-művészi alkotómezőben. Dürrenmatt drámái azonban sajátos átváltozásokra épülnek: a látszat és jelenség, a forma és tartalom, a külső és belső dialektikus átszövődésében olyan metamorfózisok jönnek létre, amelyeket W. Kayser a modern groteszk elemzése során méltán nevez lényegcserének. A lényegcsere groteszkje éppen az egymással összefüggő vagy szemben álló elemek minőségi tulajdonságainak az átváltozására, helyesebben átváltására utal, arra az esztétikai-művészi általánosító mozzanatra, amelyben A és B, X vagy Y feladva saját lényegüket, viszonypárjaik minőségeiben tetszelegnek, és fordítva. Első látásra úgy tűnik, hogy a komikum sajátosan sarkosított jelenségével állunk szemben, hogy az esztétikai viszony ellentmondásos

szerkezetében jelent meg, hogy a csereminőségek feszültsége előbb-utóbb elvezet a látszatok mögött meghúzódó igazság kiugratásához, hogy a rossz lelepleződik és a jó (talán) győz is. Ezt a látszatot támasztja alá a komikum szocio-esztétikai tartalma is, amely az egyéni tévedés szülte időszerűtlenség rejtegetésén alapul. Mészáros István a komikum dinamikus szerkezetét vizsgálva így fogalmaz: „Mi tehát a komikum? Az ésszerűség látszatában fellépő ésszerűtlenség hirtelen átcsapásszerű lelepleződése" (Mészáros 1955. 83.).

Valóban, állíthatjuk-e, hogy Dürrenmatt drámái – ahogyan ő is különben eléggé sokatmondóan nevezi – komédiák, és egész életműve a komédia hullámhosszán fogant?

Akkor honnan minden szimpátiánk a tyúktenyésztő Nagy Romulus iránt (akinek mindenkori alakítójáról különben ő maga írja utasításaiban, hogy vigyázzon a rendező, ne nyerje meg csak fokozatosan közönsége tetszését [Dürrenmatt 1967. 87.]), és honnan a vigyázó szeretet a bolondokházába menekült fizikus, Möbius, a mindent látó vak, a csalfa-csaló szerető Ill, a köpönyegét forgató koldus, Akki, de még a halhatatlan-haldokló Schwitter iránt? Miért tűnnek döbbenetesen valósnak a hősök, miért annyira parabolikusak történeteik akkor is, mikor kívülesnek minden megszokotton, mindenen, ami tipikus? Persze állíthatnók, hogy a komikum klasszikusan igazi hőskorában is találunk szimpatikus figurákat a komikus konfliktus kellős közepén; ki ne gondolna szívesen vissza Svejk „ténykedéseire", Ludas Matyi „kalandjaira", Figaro cselszövéseire stb. Csak egy pillanatra sem szabad elfelejtenünk, hogy nem ők a konfliktus leleplezésére váró „hősei", hanem éppen ők készítik elő a leleplezések átcsapásos minőségi ugrásait. Dürrenmattnál éppen fordítva, a cselekményt bonyolító hősök azok, akik a metamorfózis lényegcseréjét elszenvedik. Így a látszatok valósággá válnak, a lényegek nem lelepleződnek, hanem kicserélődnek… Be kell látnunk: valahol a komikum antimezőjében vagyunk. Ez az erőtér hasonlít a komikus konfliktus világához, de nem az. Pedig épp oly frappáns, mint a komikum világa; a felszabadulás (a helyzetkomikumok és a dürrenmatti szellemesség kiváltotta nevetés ritka pillanataitól eltekintve) miért nyomasztó mégis? Talán a tragikum törvényei kísértenek? Persze Dürrenmatt sem tagadja a tragikumot, hiszen ezáltal együttérzését tagadná meg az egész emberiséggel. „A tragikumot felszámoló bármely törekvés – írja G. Liiceanu – a véges tudatú lény deszolidarizációjának egyik formáját jelenti saját léthelyzetével, vagyis annak a visszautasítását, hogy az ember saját életét, az emberiség saját történelmét élje" (Liiceanu 1975. 41.). Mégis, ha a tragikum belső törvényei-

re gondolunk, arra, hogy azok szükségszerűen feltételezik a preegzisztens tévedést, azt, hogy a szabadság pusztán személyes ötletként jelenjék meg, hogy a bukásra ítélt régi töretlen meggyőződéssel higgyen létjogosultságában, mint a meglévő világrend hordozója – akkor vajmi nehéz lenne preegzisztens tévedésnek minősíteni (a korán jött új konfliktusait is beleértve) még a Brecht-ízű *Pillanatkép egy bolygóról*t, *Az ígéret*et, a detektívregény rekviemjét, avagy *A bíró és a hóhér* dialógusát. És ha az életmű egészére gondolunk, még inkább érezzük a tragikus konfliktus furcsa idegenségét. Ugyanakkor esztétikai-befogadási tény, hogy Dürrenmatt csapdái egyszerre hordoznak valamit a komikum és a tragikum reminiszcenciájából is. És mégsem tragikomikusak. Elég *A fizikusok* feszültségcsúcsára emlékeztetnünk: Möbius valóban gyilkol, hogy őrültsége látszatát hitelesítse. Ez nem tragikomikum, ez a kétségbeesés antitragikuma. Tragikomikus pl. a pirandellói hős, IV. Henrik döntése, aki őrültsége látszatát felhasználva gyilkol, és tragikomikuma, hogy most már örökre vállalnia kell őrültsége látszatát, míg Möbius csak őrültsége látszatát megerősítve maradhatna bolond egy nemes cél érdekében, és ezért gyilkol is, és miközben minden elvész, tovatűnik a nemes cél is, mert mint bolondot is meglopják, felfedezését áruba bocsátják…

Érezzük, végig késélnyi a különbség csupán a dürrenmatti esztétikum valőrje és a tragikum, illetve komikum között; drámáit mégsem avathatjuk a szó klasszikus értelmében sem komédiává, sem tragédiává. Sőt, tragikomédiává sem. Volna tehát egy negyedik dimenzió is, amelyben Dürrenmatt alkot? Igen. A továbbiakban megpróbáljuk igazolni. Van a konfliktusoknak egy negyedik esztétikai lényege, amelyet – többek között – Dürrenmatt is saját esztétikai erőterévé dolgoz ki. Ebben találja meg saját lényegét.

Mi tehát a dürrenmatti alkotás igazi esztétikai lényege? A *csere,* a lényegek cseréje, a más-lét. És ez a más-lét önmagában is lét: a groteszk világa.

A groteszk konfliktusa éppen a tragikum és a komikum (illetve tragikomikum) fordított értékében, nem tévedésben, de a tévedés látszatában áll. Míg a tévedés a tragikumban vagy komikumban ilyen vagy olyan (preegzisztens vagy személyi) valóság, amely a látszatokon túl bukássá fokozódik, itt a tévedés csak látszat, az antimező struktúrája: míg az ésszerűség mögött rejtőzködő ésszerűtlenség átcsapásosan (komikusan) vagy bukásszerűen (tragikusan) lelepleződik a főmezőben, addig az antimező dinamikáját éppen fordítva, az ésszerűtlenség látszatából (még) feltörő ésszerűség mementója hozza létre. Tehát Dürrenmatt nem az ésszerűtlen abszurdot igenli, hanem ellenkezőleg, az abszurdnak tűnő világban keresi a menthető vagy megmentésre váró, érdemes ésszerűt.

Vizsgáljuk meg a lényegcserék tartalmi-formai finomságait, a groteszkléten innen és túl.

A groteszk létezési módja a lényegcsere, a más-lét. E más-lét levése mint általánosító erő áthatja stilárisan, műfajilag és szerkezetileg is az alkotást és persze magát az egész esztétikai mezőt. Ezeket az áthatásokat akár modellbe is rendezhetjük: a viszony csereviszonnyá válik, és az egykori munkamegosztás elidegenítő szerepét idézve kísértetiesen hasonlít az áru fetisizálódásához: úrrá lesz a viszony egykori szereplői felett. A viszony csereberéje felöleli az esztétikai mező minden lényeges sarkát (pontját), illetve azok dialektikus szembenállásait: objektum–szubjektum, ember és környezet, eszmény és valóság, eszmény és affektivitás, illetve a közvetlenség–közvetítettség–közvetettség szintjén: látszat–valóság, lényeg–jelenség, minőség–mennyiség stb. Persze maga a csere is mozzanatokra bomlik: a kétféle (kicseréletlen és kicserélendő) lét ellentétezésére; aztán magára a lényegcserélés mozzanatára (ami történhet robbanásszerűen, egyszerre vagy fokozatosan, láncreakcióban), majd a (ki)cserélt lényegek vergődésére a mindenki számára más-létben… és megint szemben állva más más-léttel, újrakezdődik az egész, miközben a számos cezúra (közbevetett végek) mindmegannyi továbbgondolásra készteti a nézőt vagy olvasót. Mert a groteszk mint lappangó esztétikai értékkategória újra meg újra feltör, mutogatja magát, és mint az ideális fonákja az eszményi lábra állását (jobban mondva: lábra állítását) kívántatja közönségével, amely egyben közössége. És ebben a végső soron előre mutató ingajártában az emberi lét történetének vesszőfutását érezzük meg, azt, ahogyan a felismert lét mindig tovább lépő lét a megismerésben, de egyben újabb létté is válik, amely újabb megismeréskalandokra késztet… Az esztétikai episztemé sem más végső fokon, mint az ontikum gnoszeológiai ismétlése *és* átlépése: mint ismétlés megismerés, mint átlépés alkotás. Ezt az episztémét dinamizálja Dürrenmatt torz tükörben. *A nagy Romulus* címszereplője pl. fejlődésében nagy vargabetűt ír le groteszk erőterében: metamorfózisa már tény, ő tyúktenyésztő (császár), tehát puhány, bohóc, sőt áruló, ahogyan Róma fia, Aemelianus látja. De vár még rá a lényegcserék sora, ahogyan a kulminációs ponton megbukik mint császár, és amikor bukott császári minőségében menetrendszerűen meghalni készül… nyugdíjba küldik, ő pedig van annyira bölcs, hogy még ezt is elfogadja. Örök mottója: nem akarom zavarni a világtörténelmet, látszatra passzivitását igazolja, pedig nagyon is aktív; ésszerűen úgy viszonyul Róma bukásához, ahogy egyedül lehetséges: felosztja birodalmát. Persze érezzük a nagyság mögött meghúzódó szükségszerűséget is, azt, hogy Róma bukása elkerül-

hetetlen, ő pedig az ésszerűtlenség látszatában mint tyúktenyésztő végkiárusító a züllő Rómában, az egyetlen ésszerűt teszi, amit tehet: elhatárolja magát az ésszerűtlenségtől. Különben az abszurd ostromát vállalná, hogy mint császár (és csak azért, mert császár) a pusztulásra ítélt, a lejáratott régi bukásából saját tragédiáját játssza meg… hiába. Persze groteszk létében (amit a tragikus bukás helyett vállalt) van egy jó adag cinizmus is. De itt már Dürrenmattról kell beszélnünk, és nem hőseiről, hiszen pl. a tragikus hős nem is tudhatja azt, hogy vesztébe rohan. Dürrenmatt azonban tudással vértezi fel Romulust, és ezzel felmenti esetleges tragikus tiszte alól: Romulus bölcs, aki más-létben (egy züllött császáréban) alkotóan szemléli a teljes bukást, és az ésszerűség jegyében nem tesz és nem is tehet mást, mint az érkező újat üdvözli olyan fintorral, ami a jövő újabb hibáit is tudatni véli; a maradni vagy továbbfejlődni alternatíváját pl. így fogalmazza meg: vagy „egy kapitális katasztrófa vagy egy katasztrofális kapitalizmus" (Dürrenmatt 1967. 59.). A fintor: hogy mindkét létet – a múltat is, a jövőt is – előre is, utólag is leleplezi. *A nagy Romulus* egyben arra is rávilágít, hogy Dürrenmatt groteszk modelljében mindig olyan cselekményeket, hősöket, egyszóval olyan történelmi időt vagy társadalmi helyzetet épít be, amelyek eleve kritikusak, tele krízissel és ellentmondással, és sokszor hidraként magát a groteszk lappangó más-létét szólítják életre. Miért? Az ésszerűség tetemrehívásáért. Dürrenmatt torz tükre ellenére is hiszi, hogy a világtörténelem vagy a társadalom még abszurd és legkritikusabb pillanataiban is utoléri – a mementó jegyében – és menti a már annyiszor halálra ítélt és trónfosztott értelmet.

Az ésszerűtlenség látszatából kiváló ész más-létében a még ésszerűtlenné nem vált létet azonban komolyan veszi. Ez a groteszk visszacsatoló funkciója: már a tragikus sorsú Rigoletto is féltve őrizte leányát. A groteszk létre érdemesült Romulus talmi császárságával szemben szintén leányát, Reát és saját apaságát s még inkább a kíméletlen csata és gonosz fogság kálváriáját megjárt Aemilianust, lánya vőlegényét veszi komolyan. Ezen a ponton érhetjük tetten a neszező groteszket önmagában: a más-lét és mássá-lettség cumulus dialektikája ez a *még* és a *már* között… a még – ő, és a már – nem ő (illetve én) között. Romulus igazi groteszkje akkor derül ki, mikor mindent elsöprően és mindenkit meggyőzően önmagát Róma bírájává proklamálja. Íme szópárbaja a császárnéval, ki a valós, de ésszerűtlen létet képviseli:

„*Julia:* Megtévesztettél.

Romulus: Te tévesztetted meg önmagadat. Feltételezted, hogy megszállottja vagyok a hatalomnak, akárcsak te. Számító voltál, csak éppen hiba csúszott a számításodba.

Julia: De a te számításod bevált.

Romulus: Rómának vége.

Julia: Róma árulója vagy!

Romulus: Nem. Én Róma bírája vagyok." (Dürrenmatt 1967. 57–58.)

A dürrenmatti groteszk modellje a külső-belső lényegcsere dialektikáját legélesebben talán az *Angyal szállt le Babilonban* c. „komédiájában" érzékelteti. Itt a lényegcsere e dialektika túldeterminálása: a külső belsővé válik, és megfordítva, és mégis minden marad a régiben. Mert a koldusküsőt váltott király Nebukadnécár ugyan saját lényegét nem adja fel, Kerubbi, az égi lányka mégis a koldust szereti meg benne. És fordítva: a király, udvara, sőt a nép hiába szereti bolondulásig az égi küldöttet, saját földi gazdagságukról képtelenek lemondani érte. Csak Akki, a koldus kaméleonfejlődése szimpatikus – mert ő az ész küldötte, ki minden metamorfózisa ellenére is megmarad egyedül igaz embernek – persze groteszk létében –, de éppen ez a léte az igazi, mert körülötte a valós lét már csak a látszat rendje: igazi kosztümös groteszk, ahol a normális külső már az eszét vesztett belső válságát takarja. Akki ugyanakkor koldus létére a művészetek egyetlen istápolója, és ő távozik Kerubbival egy jelképes más-lét jövőjébe is. Keserű metamorfózis ez, amely azonban visszaválthatatlanságában is távol esik a mesebeli Gólyakalifa, a Mark Twain-i *Koldus és királyfi* visszaváltó-megbocsátó groteszkjétől; mert valahol azon a hullámhosszon fogant, amelyen Bartók zenéje közvetíti a torz kritikáját *A fából faragott királyfi*tól a *Cantata profaná*ig, de úgy, hogy inkább ez utóbbi súlyos mondanivalójával rezonál (Angi 1975. 15–25.).

Az öreg hölgy látogatása több szempontból is paradigma a groteszk dürrenmatti bemutatására. Először is itt a groteszk az ő- és a más-lét ingajáratát minden mozzanatában hordozza (ellentétezés, átcsapás, elidegenített idegen lényegek vergődése), és másodszor, ebből eredően, illetve ezeknek a groteszk fázisoknak előfeltételeként bejátszó (itt tragikus emlékű) mozzanatok igazolják azt az esztétikai tényt, miszerint a torz máslétként mint eltorzulás jelenik meg, és mint ilyen az igazi érzések antivalőrjét hordozza. Így az öreg hölgy és Ill kerékbe tört ifjúkori szerelme már-már heroikusan a korán jött új bukását sejteti: mintha Rómeó és Júlia konfliktusát idézné. De Ill akkori, talán meggondolatlanul elkövetett, de mindenképpen álnok árulása megszüntet minden tragikus perspektívát: nemcsak nem meri vállalni barátnője szerelmét, de gyermekük-

kel együtt a törvény kezére játssza, és nyomorba juttatja őket, míg ő úgymond szerencsésen nősül. Ebből a süketül csattanó konfliktusból mint őstörténetből bontakozik ki a darab cselekményének igazi groteszkje – a második réteg – minden mozzanatában: az öreg hölgy változtathatatlan új-létében, mint multimilliárdos, szegény ifjúságának boldogságát, az őlétét már vissza nem kaphatja, de a maga módján igazságot tesz, bosszúja volt szerelme sorsán teljesedik be: halálra ítéli. És Ill halálos ítéletét a gyilkolásba hajszolt egykoron közös közösségük hajtja végre. Persze itt a groteszk rétegszerkezet nagyon bonyolult, mert a dúsgazdaggá vált Claire szándékosan elszegényíti egykori könyörtelen bíráit, Gellen egész népét, és most gazdaggá, de egyben végtelenül szerencsétlenné teszi őket, beleértve Ill feleségét és gyerekeit is, akik szintén gazdagodnak (kölcsönből) a beígért bőség reményében, és a feltételt cinkosan-remegve teljesítik: megölik Illt. A groteszk tettek és motivációk egész sora következik: a tornász gyilkol, a nép leplezi a gyilkosságot, a tanár megideologizálja, az orvos szívrohamot konstatál stb. De a harmadik groteszk réteg sem kevésbé bonyolult: a más-létben vergődők torz helyzetei; gondoljunk csak a régi emlékeket felidéző Ill és Claire groteszk idilljére (mit maga Dürrenmatt is nehéz, kínos problémának tart a színpad számára [Dürrenmatt 1967. 283.]) egészen a beteljesedett bosszú utáni mozzanatig, amikor a kasztráltak (egykori hamis tanúk) vihogó kíséretében távozik Claire Ill koporsójával, hogy valahol egy elképzelhetetlenül más más-létben szerelme zálogaként örök nyugalomra helyezze. És a rétegek áthallásai! Az említett Rómeó és Júlia-konfliktus mellett ott találja a magyar olvasó pl. Karinthy fogalmazásában a nagy paradoxont, a *Krisztus vagy Barrabás*t a kulminációs ponton: Pilátus kérdésére – kit engedjen szabadulni, és kit feszítsen keresztre – egyénileg mindenki Barrabást ítéli el, és a közös nagy kiáltás mégis Krisztust követelte a keresztre… Maga Dürrenmatt írja az *Angyal szállt le Babilonba* című művével kapcsolatosan, hogy egy utóbb hozzákomponálandó részben Bábel tornyát ugyan senki sem akarja felépíteni, a torony mégis elkészül (Dürrenmatt 1967. 183.). Ugyanígy itt: Gellen egyetlen polgára sem óhajtja egyénileg elveszejteni Illt, és mégis közös akaratukat hajtja végre a hóhérrá változott, már-már démonikus tornász.

Végül az ésszerűtlenség-ésszerűség alternatívái itt is élesen groteszk megoldást találnak. Félelmetes Claire bosszúja; Ill lassan felmagasodik az áldozat nagyságához, és mindebben egy örökre elvesztett őszinte érzés legitimitásának az igazolását érezzük, azt, hogy amit Ill ifjúkorában tett, csak látszatra volt (kicsinyesen, saját számára) ésszerű; valójában az elidegene-

dett viszonyok hálójába fojtotta az emberi érzések legszebbikét, a szeretetet, a szerelmet. A mű végső fokon a száműzött érzelem groteszk apológiája, amely győzedelmeskedik a látszatokra berendezkedett, nagyon is törékeny intézményesített „szeretet" romjain, az elidegenedett család és elidegenített közösségek útvesztői között. Persze a dürrenmatti cinikus fintor elrejti ennek az igazságnak is a közvetlen kipattanását, ehelyett egy reciprok feszültséggel állít szembe: most, mikor Ill és Claire számára minden adott a boldogság eléréséhez, ifjúságuk már örökre tovatűnt, marad tehát a bosszú az ifjúságért. Mert ontikailag az ésszerűtlenség látszatában meghúzódó ésszerűség még ha felszínre tör is, csak groteszkül teheti azt: dominál a valóság kusza létén, de uralma talmi, fanyar, fintorgó, és arra szorítkozik, hogy a valóság krízises állapota ellenére is visszaváltson vagy -pillantson a létbe, vagy hogy mögötte a létet fel lehessen villantani. Dürrenmatt „optimizmusa" is ebben merül ki: Nem jut el ugyan az abszurdig, pontosabban soha sem hirdeti az abszurd győzelmét, sohasem akar lemondani a *rácio*ról, nem hiszi el, hogy az ember örökre elvesztette vagy elveszítheti saját értelmét, és hite szerint az abszurd felé vágtató ésszerűtlenséget sem fogadja el többnek távlatinál, bár intervenciója sem több, mint felfedezni és felfedeztetni ebben a zakatoló rohanásban a veszendő-leláncolt ésszerűséget. Erről ars poetica-szerűen így fogalmaz: „Az ilyen történet, bár groteszk, mégsem abszurd (azaz nem ésszerűtlen)" (Dürrenmatt 1967. 394.). És mégis a szándék és következmény dialektikájában úgy tűnik, Dürrenmatt eszméi is már-már lényeget cserélnek: abszurdellenes írásai potenciálisan mintha hordoznák az abszurd perspektíváit, mert az ésszerű, ha meg is menekül, távol áll attól, hogy győzzön is, az ésszerű csak megvan (még), és a belé vetett hit is torz tükörbe pillant.

Hit az ésszerűségben – torz tükörben: *A vak,* a legyőzhetetlen. A groteszkbe való bele nem nyugvás csak a groteszk más-létéből következhetik – mert az a lét nem az igazi, nem az igazság, nem a valóság, pontosabban nem az eszményi léte, még akkor sem, ha a lét hőse „nagy", mint Romulus, a vak herceg, az öreg hölgy, a fizikus és a többiek.

A vak herceg léte azért groteszk más-lét, mert a vakság lényegét a látásával cseréli fel: vak, aki lát; az igazságot a hit lényegével cseréli fel, és ezáltal transzcendens létbe emelkedik a cselekmény: az igazság és a hit cserelényegébe. Mert a hit és az igazság itt inkompatibilis lényegekként szembesülnek; mint az igazságba vetett hit, vagy mint a hit abszurd igazsága cserélődnek át a vagy-vagy alternatíváiba: vagy hisz, és megkapja a nem kért igazságot, és akkor tud, nem lát, de amit tud, nem is akarja látni. A csereviszály megoldása, a látó vak győzelme a kegyetlen igazság fe-

lett, amelynek a hordozója a halál angyala (a kalandor) dühösen továbbáll. E groteszk–transzcendens lényegcsere rejtett paradoxona, hogy valójában már rég legyőzött hős a vak herceg; birodalma elveszett, elpusztult, ő azonban nem tudja, mert nem látja, számára tehát minden olyan diadalmasan élő-virágzó, ahogyan azt környezete elhiteti vele; és a hit abszolút régiókba emelkedik: mikor a halál angyalának szerepét játszó olasz kóbor lovag e hit piedesztálját próbálja megingatni, mégis a herceg a győző… Itt a hit abszolútumába menekült ésszerűség üli szomorú torát az ésszerűtlenség tobzódó jegyét magára vállalt lármás-züllött valóság felett, a groteszk lényegcserés létezési módja itt is nyilvánvaló: a vak legyőzhetetlen, mert már mikor vakká lett, mindent elvesztett, még egyszer elvenni tőle csak ábrándvalóságát lehetne. Ez már a hit abszurdumának groteszk cselekménykeretét szüli: Dürrenmatt úgy fűzi az eseménysort, hogy a szerencsétlen vak herceget provokáltatja: mindent leleplez előtte, sőt maradék valóságát (pl. züllött vagy meghasonlott gyermekeit) is elveszi tőle, azonban – és itt a hit jelmezébe bújtatott ész (szomorú) győzelme – hitét nem tudják elvenni tőle. A győzelem vak hitében vakon-látva éli tovább tovatűnt életét… És újra a reciprok értékek hínárjába csalta olvasóit Dürrenmatt, mert ezt a groteszk állapotot végső fokon a negativitás apoteózisában tárja elénk, és a negativitás erőhullámaiból dobja felszínre az ésszerűség szomorú valóságát, a megingathatatlannak tűnő vak herceg alakjában. Mert ki is ez a mindenétől megfosztott uralkodó, aki még a nonvalőröket, elbitangolt gyermekeit is csak elpusztulva-elpusztítva látja viszont? … A bölcs ész groteszk szimbóluma ő: világtalan herceg, a bölcs. De alapok híján egyetlen reciprok értéke a meggyalázást kiállt hite-bölcsessége súlytalanságba jutott bölcsességgé-hitté vonódik el, egy időtlen ataraxia vágyát példázza reális térhiányban mint vákuumon feszülő transzcendens a vigyorgó groteszk átcsapásos ellenpólusán. Dürrenmatt nem állja meg azonban, hogy a hit apoteózisát, amit itt a tragikum irányába vezérelt, be ne mutassa a komikum távlataiban is. Erre a vigyorgó groteszkre igen jó példa, *A meteor*. Főhőse az abszolút értékek látszatával teleaggatott Schwitter, maga a lemondás szimbóluma: halni akar, és éppen ezért életben marad. A lényegcsere minden frappírozó ereje ellenére is döbbenetes: valamennyi elsiratója meghal körülötte, ő pedig éli állandó haldoklását. Ő tehát nem-hitében él, illetve hinni szeretné, hogy végre meghal, de nem sikerül. A két groteszk (*A vak, A meteor*) az esztétikai mező kölcsönös értékeinek két legtávolabbi és mégis nagy feszültséget keltő antiesztétikai valőrjét hordozza: a vak antitragikusan, élethitében éli elvesztett életét, *A meteor* hőse antikomikusan, halálvárá-

sában, hitére rácáfolva életben marad. Tehát: az eszmény és a valóság alternatívái több ízben is eredeti lényegükből kifordulva jelennek meg Dürrenmatt számára az ésszerűtlenség látszata és az ésszerűség valóságának egymásba váltására, hol az antitragikum, hol az antikomikum végvidékein, hogy aztán a groteszk–transzcendens frázisok frappírozó láncreakcióiban olyan drámákká növekedjenek, melyeket szerzőjük nem minden irónia nélkül nevez komédiáknak.

Persze Dürrenmatt helyet enged a vállalásnak is. A döntés jogán az ész érvényesíti akaratát. De a humánus szándékú döntés is belekeveredik az elidegenedés közvetettségéből fonódott groteszk hálójába. Mint *A fizikusok*ban pl.: Möbius mindent felfedezett, ami a fizika eldorádóját jelenthetné: a gravitáció problémáját, az elemi részecskék egységes rendszerét, a térelméletet és „a minden lehetséges felfedezések rendszerét" (Dürrenmatt 1967. 333.). De fél e *mindeneken túl*tól, attól hogy a világhorderejű felfedezésének bevetésével választ elé kerülhet az emberiség: az öröklét vagy a végleges pusztulás alternatívái elé. A megoldás esélyeit nem bízza az emberiségre, inkább vállalja az örök homályt. De így vállalása fonákjára fordul, döntése reciprok döntés lesz. A trónfosztott józan észt sorsa a bolondokházába száműzi. És ez vállalás: az ésszerűtlen világban az Ész vállalja az észnélküliséget, az őrültség látszatát. De hiába, még nyomorú őrültségét is kijátsszák, és Möbius titkos felfedezéseit ellopják. A visszatekintő torz tükör azonban ambivalens képet vetít a továbbgondolkodás útjába. Mert egyaránt tény, hogy a megalkuvás árán tett vállalás hiábavaló, de tény az is, hogy óriási mementoereje van a fizikus sorsának. Mintha Ehrenburg (*Emlékezzetek!*) vagy Thomas Mann (*Európa, vigyázz!*) sorshordozó kiáltásait hallanók vissza az atomkor idejére áthangszerelve.

Dürrenmatt lényegcseréinek struktúráját bonyolítja a sokrétű megmódolás: a hősök, a cselekmény és a szituáció szerkezeti tömbjei reális téridő dimenzióit átvágják: a múlt beépül a jelenbe, a jelen előre éli a jövő perspektíváját, a *van* tehát nemcsak *ő maga,* hanem *mása* is; a cselekmény önmagán innen és túl az emberiség történetének leválaszthatatlan szimbólumává emelkedik. A jelkép legtöbbször figyelmeztetően elfogadhatatlan: saját maga helyett kölcsönös értékét kínálja. Ezért maga a groteszk helyzet is majdnem mindig diakron vibrálás: egyik mozzanat önmagában *a* groteszk, a másik *még* az, a harmadik *már* az…, de ugyanakkor mindegyik kicsit *az,* kicsit *még* az és főleg *már* az stb. Így láncreakcióban a groteszk lappangás úrrá válik, a groteszk settenkedése állandó jelenlétté terebélyesedik: a jelen tér-időjében nyíló ki és be utak ingajáratai a valóságos lét látszatéletét szállítják, ami ijesztően egy reális világ el-

torzult lehetőségeivel frappírozza az esztétikai befogadás élményét. Dürrenmatt a lényegcserék ilyenfajta túlterminált ságát a detektívregény műfajában mutatja be legmeggyőzőbben; akkor, amikor tulajdonképpen anti-detektívregényt ír, mint pl. *A bíró és a hóhér*. Itt a sajátos dürrenmatti helyzet megteremtésére a főcselekmény – a rejtett alku Bärlach, a komiszszár és a kalandor Gastmann között – a jó és a rossz, a büntetés és a bűnözés polarizációja hátterévé távolodik, amelyből a mellékcselekmény lassan alalpszituációvá bővül: a detektívgyilkos Tschanz büntetése, hogy akarva-akaratlan a rossz, a bűnöző Gastmann hóhérává lesz, de Bärlachnak, a győzelmes bírónak a perspektívája, amely zárja a cselekményláncot szintén groteszkhirdető, halálos betegsége kimenetelének az operáció esetleg még egy év haladékot enged meg… A múlt–jelen–jövő dürrenmatti ingajáratában látszatra két hős küzd egymással: a jó és a rossz hordozója. De összecsapásaikból fokozatosan kiderül, hogy a jó és a rossz látszata tulajdonképpen a kölcsönösen feltételezett cserelényegek valóságát fedi: nem létezhetnek egymás nélkül. Önmagukban véve csak látszatra, *in absoluto* tökéletesek: Gastmann, a rossz, „példásan" teljesíti fogadalmát, gonosz tettet gonosz tettre halmoz, már-már ő a tökéletesség, hiszen precízen szavának állt, mesterien bűnöz, és precízen elkerüli a leleplezhetőség minden buktatóját; a jó is csak úgy tökéletes, hogy vaskövetkezetességgel küzd ellentéte, a rossz megbuktatásáért. A két lényeg konfrontációja tetteik virtuozitásában válik a más-más cseréjévé: a jó is éppoly fondorlatos, mint a rossz, és a rossz is éppoly tökéletesen rossz, mint a jó. Még a bűnük is közös. Bärlach a fausti lét antimezőjében így fogalmaz a végkifejlet előtt: „A játszmánkat nem hagyhatjuk abba. Te, Gastmann, azon a törökországi éjszakán bűnbe estél, mert felajánlottad ezt a fogadást, én pedig, mert elfogadtam" (Dürrenmatt 1969. 90–91.). Persze a lényegek látszatcseréjében az ésszerű és ésszerűtlen ellentétezései lappanganak, és egyben hordozzák a nagy kritikai áthallást is: ők is olyan rosszak, mint világuk, amelyben élnek, és a jó életcélja a rossz nélkül nem is életcél, csak annak megdöntésében minősül, buktatása után – jelképes befejezés – ő is elpusztul… Dürrenmatt cselekményalkotó bravúrjaiban nem véletlenül választja a cselekményt pergető műfajok legtipikusabbjait, a komédiát és a detektívregényt, s bennük is a műfaj sérthető pontjára épít, visszájára fordítja a komédia struktúráját, túlterminálja a detektívregényt. Hiszen ez utóbbiban a feszültségkeltés televénye az ellentétpárok rejtett közössége: a kibererek és a bűnözők pokoljáró közössége; kifejezésmódjuk azonosul (gondoljunk Maigret vagy Kojak stílusára, mikor bűnöseiket faggatják), és már tovatűnik a ki mit képvisel eredeti alternatívája, mert bár céljaik

nyilvánvalóan ellentétesek, eszközeikben hasonlókká válnak, pl. a rendőrgyilkosság és a rendőri kegyetlenség alternatíváiban odáig menően, hogy nem is egyszer (és Dürrenmatt is ezt a kifejletet választja) maga a rendőr gyilkossá válik – itt Tschanz tehetetlenségében és féltékenységében riválisát, Schmiedet teszi el láb alól. Így itt is, mint általában a dürrenmatti kérdésfeltevések messze meghaladják a műfaji keretek konvencióit, és az el nem intézett társadalmi, erkölcsi kérdések fölött gondolkoztatják el az olvasót. Talán a legkifejezőbb mozzanat itt Tschanz elítéltetése (utolsó) vacsora közben, mikor is fogvacogva veszi tudomásul: a bíró Bärlach nemcsak Gastmann, de általában a rossz bírája, így fölötte is ítéletet mondó bíró, és ő, a gyáva barátgyilkos végig eszköz volt a jó kezében, és hóhéri munkára kényszerült: a mellékcselekmény szereplője zárja a főcselekmény múltbeli alkuját; egy revolverharcban Tschanz leteríti a menekülni akaró rosszat, Gastmannt. Tschanz bűnhődése groteszk bűnhődés: „jó" illetve a jó hordozójává lett.

Az ésszerűség–ésszerűtlenség ingajáratában még az értelem csődje is mentőerejű Dürrenmattnál: gyászolja – persze a maga módján – az értelem felszámolását. Mert Dürrenmatt olyan groteszk helyzeteket is teremt, amelyek modelljét végérvényesen lényegcserék láncreakciójában, az egyik pólus irányába kisiklatja; a cél visszavonhatatlanul eszközzé degradálódik, és minden további nélkül súlytalansági állapotba jut. Ezt ábrázolja pl. *Az ígéret*ben, a bűnügyi regény rekviemjében. A téma, a kéjgyilkos keresése az ellentétek harcában az egyik – és szomorú, a pozitív – oldal likvidálásához vezet. A gyilkos megtalálásáért és felszámolásáért folytatott harc (cél) a totális keresésben (eszköz) végül is értelmetlenné válik: mert közben a gyilkos véletlenül elpusztult, de a keresés mégis tart. Újabb jelképe ez torz tükörben a szomorú mementónak: nem szabad (lehet) lemondani a rossz megszüntetéséről; a cselekmény egyoldalúvá fokozásából kibuggyanó groteszk zajlása már-már valós mását mossa ki a mondanivaló reciprok történetéből, az igazit, a szörnyű valóst, ami még pusztulása után is kísért. A keresésre életét áldozó detektív groteszk figurája így már-már tragikus sorsúvá nő: szinte balladába illően belezavarodik a már megtalálhatatlan őrült ellenfél keresésébe. A lényegcsere fatálisan többrétű: a kéjgyilkos őrülete kétértékű, mert más-léte ellenére is tudja bűnét, rejtegetve készíti elő áldozatait megejtésükre, a detektív belezavarodása is ambivalens, a gyermekgyilkos elfogására a legkockázatosabb módon állít csapdát, gyermeket dob csalétkül, majd a hiábavaló keresésében elzüllik. És mikor a történet végét, a kéjgyilkos pusztulását tudomására hozzák, már közömbösen érinti, fásultan végzi mindennapi

munkáját mint benzinkutas a tovább kereső detektív egyik rejtett szerepében. A dürrenmatti fintor itt sem hiányzik. Az ésszerűség felőrlődésével párhuzamosan magát a műfaji struktúrát is felszámolja. Joggal írja alcímként: *A detektívregény rekviemje;* mert éppen a szerkezet éltető elemét, a fondorlatos cselekménysort és annak létjogosultságát kérdőjelezi meg: minden cselvetés, további keresés fölöslegessé, ésszerűtlenné válik. A műfaj felszámolása is jelképes, mert benne a modell önfelszámolását írja meg, és a groteszk ellenstruktúráját hozza létre. Kétszeres tagadás ez, a más-lét továbbtagadása: a lényegcserében a csere válik lényeggé, a tulajdonképpeni lényeg kihull, a groteszk szerkezet meginog és a viszonyok viszonyában elerőtlenedik. A viszonyítás fontosabb lesz a viszony tényezőinél… És a dürrenmatti ábrázolás sajátja, hogy éppen azáltal nő a kép a valóság fölé, a jelkép a mondanivaló fölé… Boldogtalan világában küzdi harcát az ész az ésszerűtlenséggel a boldogságért.

És folytathatnók a groteszk modell színeváltozásainak elemzését tovább is. Hiszen Dürrenmatt odáig megy, hogy két teljesen kiürült lényeg konfrontációját idézi meg Strindberg nyomán, a szeretet hiányában, de a szeretet égisze alatt együtt élő házaspár magányosan közös szenvedésében. Itt már a kiürült lényegek cseréje zajlik. Visszhang nélküli kongásban az űr ürességre cserélődik, még az esztétikum antistruktúrája is kiürült, a vigyorgó groteszk vákuumban feszülő transzcendensbe csap át (Angi 1975. 120–121.).

Szomorú „komédiák" Dürrenmatt írásai, csak szeretné, hogy vidámak legyenek, paradoxona a játékos ragaszkodás a nevetéshez, melynek vidámságáról mégis lemond; igaz, a szomorúságot gyalázza, de ez még nem vezet el a sírás tagadásához, síró-nevető kétlétében a groteszk lappang, az elvesztett értékek bánatán vigyorog – és nevetése hátborzongató.

A dürrenmatti esztétikum értékeit vizsgálva láttuk, hogy ezek a tragikum és a komikum hátterében lappanganak, de felszínre törésükkor sem jellemzi őket a tulajdonképpeni tragikum vagy a tulajdonképpeni komikum kibontakozása, ugyanakkor a tragikomikumba sem oldódnak fel: a dürrenmatti értékek jellegzetes létezési módja a groteszk más-létben való létezés, a levés számtalan modulációja. A lényeg és jelenség dialektikájában vizsgálva a hasonlóságokat és különbségeket ezek között az értékkategóriák között, kiderül, hogy a tévedés és a bizonyosság az ésszerűtlenség és az ésszerűség, a látszat és a rejtőzködő valóság viszonyában a groteszk más-léte merőben eltérő esztétikai-etikai kimenetelekhez vezet, mint a tragikum, avagy a komikum konfliktusai. A kimenetelek különbségét a tévedés ellenkategóriájának a feltételezése magyarázza meg: a bizonyosság, il-

letve a belátás fogalmai, amelyekről már Hegel kifejtette, hogy a tévedés sajátos ellentétpárjai: a bizonyosság a legelvontabb és a legszegényebb igazság, de azonos vele, igazsága a kettős reflexió, mint az öntudat megkettőződése; a belátás pedig az azonosnak vagy a korlátlannak tiszta belátása, amely túlmegy a nem-azonoson, azaz a véges valóságon, vagyis magán mint a puszta másléten is (Hegel 1961. 57., 95., 100., 288.). Ebben az értelemben a groteszkhős léte sohasem alakul tévedésen; nem ő téved, körülötte tévednek, míg a tragikum–komikum hőseinek létezési módja már *a priori* maga a tévedés. A komikum olyan valós helyzeteket teremt, amelyekben a rejtőzködő ésszerűtlenséget az egyéni tévedés *már* lejáratott időszerűtlensége *még* képes ideig-óráig ésszerű látszatokba bújtatni; a tragikum valóságában az ésszerűtlenség rejtőzködése ellenkezőleg, *még* nem sejthető, de *már* kikerülhetetlen bukást hordoz: vagy a preegzisztens halódó régi, vagy a váratlan korán jött új csak végső fokon oldódó feszültségében. De különbségeik ellenére mind a tragikum, mind a komikum maga a tévedés valósága. Ezzel szemben a groteszk helyzet csupán a tévedés látszata, amelyben a groteszk hős az ésszerűtlenség hamis látszatából valóssá módolja újra az ésszerűséget – megtépázottan, néha lejáratva, néha trónfosztottan –, tehát mindig úgy, ahogy a groteszkre jellemző kritikus korok krízises helyzetei az ész győzelmét pusztán szomorú létjogosultságává degradálják. A dürrenmatti groteszk hős alaphelyzete tehát vagy a bizonyosság, vagy a belátás, vagy mind a kettő igazsága – csak mindig kesernyés, fintorgó igazság. Persze e leleplező igazság, amely felfedi a tévedéseket, és ebben árnyékkategóriája a tragikumnak is, a komikumnak is. Leleplező szerepében olyan reciprok analízist teremt, amely fordított, de reális képet tár elénk: mintha jobb tenyerünk vonásait a balon mutogatnánk, mert a jobb éppen beteg, és be van kötözve, de hogy a hasonlatot tovább vigyük, ez is kéz, amely kérni-követelni, de ütni is tud – ha balul is.

Mint tapasztaltuk, elemzéseinkben a groteszk modulusok feltörnek a háttérből és a más-létet az igazi lét felé módosítják: ezért lappangó, árnyékkategória a groteszk az esztétikum változó világában. A feltörő utak pedig sokszínűek. Rendszerint a feszültség irányába vezetnek. Ritkán vált a groteszk egyenesen a szépbe, sokkal inkább igazi feszültséget idéző, a komikumot, avagy a tragikumot kibontó kategória; lábra állítja az ellentétek harcát így vagy úgy. Dürrenmatt komédiát (és rejtve tragédiát) idéző groteszkjei hosszú utakat tájolnak be. Ezeken az utakon megjárják rendszerint az ironikus és a démonikus lét magatartásformáit is: a mást mondást, mint amit gondol, avagy a szép gúnyájába rejtett rosszat. Rendszerint előbbi a komikus, utóbbi a tragikus irányában tevékenykedő atti-

tűd. Egyben azonban megegyeznek: nem végső céljuk a komikus, illetve a tragikus kollízió kötelező beállítása; megelégednek a groteszk más-lét keltette feszültség felerősítésével is.

És ebben a feszültségkeltésben foglalható össze Dürrenmatt egész nonkonformista avantgardizmusa, ellenkezése, forrongása az ésszerűtlenséggel szemben. Az ész önleplező rejtett harcosa ő, aki kellemetlenkedni is tud a történelemnek, kornak, hatalomnak, saját társadalmának, és megalkudni pillanatra sem akar, még akkor sem, ha programja nem haladja meg az avantgardizmus be nem váltott ígéretét, és a magára találást ironikus fintorral nyugtázza, még akkor sem, ha a valóság–eszmény-viszony hatalmas ívét már-már a végsőkig feszíti, és egyben be is zsugorítja: a groteszk más-lét olyan transzcendens eszméket vesz célba távlatilag, amelyeknek valóra váltását az igazi létben szkeptikusan szemléli szerzője. Így jelenik meg a hegeli bizonyosság kettős reflexiója jelenkori köntösében: egyfelől a groteszk bírálat, másfelől a transzcendens bírálat alakjában. Előbbi – mint már máshol kifejtettük (Angi István 1975. 121.): eszmeközelség fényében leleplezett valóság, a meg nem szépítés bátorsága, ha kell, az iróniáig menően, utóbbi – valóságközelbe jutott eszmény próbatétele akár démonikusan is: ideálissá tehető-e még egyszer a valóság, avagy az eszmény erejéből már csak illúziókra futja… E kétpólusos bírálat belső tüzében izzik fel Dürrenmatt minden kritikája. Megoldásai az átcsapások és az azokból fakadó groteszk lényegcserék, a Nagy Megmutatás: *vagy* az egyik, *vagy* a másik… A más-lét és a lét között csak vergődni lehet, meghaladni e kettősséget pusztán döntés révén lehetséges. Mementói nem hagynak kétséget a döntés iránya felől, talán legrejtettebb, de legszebb üzenete olvasója felé éppen az, hogy: igényelni kell, de – akárhogy is van – az igazi létet kell igényelni.

2.5. A jelenkori groteszk anti- és reciprok műfajai

A jelenkori groteszk latens léte és manifeszt megjelenése több művészi műfajban konszolidálódik, mindegyik a lényegcsere strukturálódásának elvére alapozva. Ezek a műfajok *anti* elnevezésük által válnak nyilvánvalóvá, ilyen az antiszínház, az antiregény, az antizenemű stb. A hatálytalanító elnevezések a groteszk pályáján megvalósított üzenet nonkonformista jellegét hangsúlyozzák, és tagadják a műalkotás hagyományos tartalmának-formájának érvényességét. Ez a tagadás a művészi gyakorlat hajdani esztétikai kánonjainak kiküszöböléséhez, valamint a klasszikus forma hagyományának lemondásához vezet. A fenti kategóriák (jobban mondva antikategóriák) túlságosan általános fogalmakként je-

lentkeznek, melyek önmagukban, csak magát a tagadást tisztázzák. Ily módon az antiregény szférájában az *új francia regénnyel* találkozunk. Viszont ez a neoavantgárd áramlat is, az őt képviselő teoretikusok és szerzők függvényében, feloszlik; és ezért mindegyik képviselő a groteszk lényegcseréjének megjelenését és üzenetét másképpen kezeli. Az ember és környezete különféle antiviszonyaiba foglalt új állapotai különféleképpen kerülnek kifejezésre.

Alain Robbe-Grillet szerint az írónak a tárgyak világán kívül kell elhelyezkednie, valamint az érzékiséget a vizualitás alá kell rendelnie, hogy ily módon a valóságot mint cél nélküli látszatot fogja fel.

Michel Butor, Proust nyomán, az idő újrahódítására buzdít, az idő mint a lét első meghatározó eleme.

Robert Pinget pedig egy új, furcsa, ludikus antivilág alkotásának tervén munkálkodik.

2.6. Grorteszk a kortárs zenében

A kortárs groteszk, különféle kvázi-szép, fenséges, tragikus vagy komikus megjelenésében, sokrétű és poliszemantikus esztétikai üzenetű műalkotásokat hozott létre, mindegyik a hangzó objektum zenei plaszticizálásának ludikus célzatával. Figyelemre méltó M. Kagel *Staats Theater* vagy Aurel Stroe *Iona* színpadi műve (antiopera).

A zenei groteszk latens jellegét kifejező kortárs esztétikai értékeket leggyakrabban két elv vezérli: az aleatória és a totális szervezettség elve. Mindkettő fokozatosan, általában az abszolútig kitágított formában hat az avantgárd zenéjében. Az első elv a véletlenen alapszik és a groteszk konkrét értékekké konkretizálódásának tág spektrumát biztosítja. Az „alea" terminus P. Boulez-nál fordul elő először, azzal a szándékkal, hogy az előadók részére minél nagyobb önállóságot biztosítson. Az új elv különösen termékenynek bizonyult: egy új alkotói stílust hozott létre: az *aleatóriát.* Nagyon sok zeneszerző karolja fel ezt a stílust, Boulez mellett meg kell még említenünk Stockhausent mint az aleatória fő képviselőjét.

A második, a totális szervezettség elve az érem másik oldala. Úgyszintén P. Boulez-nál találkozunk a fogalommal. Boulez „a paraméterek párhuzamos szerkesztését »teljes organizációnak« nevezte el, és továbbfejlesztette a kétzongorás *Structures*-ben, majd a nagy feltűnést keltő *Le Marteau sans maître* című kilenctételes dalciklusban, melyben nemcsak a hangszerek (altfuvola, xilorimba, vibrafon, gitár, brácsa, ütők) tételenként változó kombinációi, hanem még az emberi hangsuttogás és az ének

közötti árnyalatai is szeriális rend alapján követik egymást, de a szerkesztés szigora sem volt akadálya annak, hogy Boulez megőrizze a francia színérzék és ízlés hagyományos biztonságát" (Darvas 1981. 319.).

Az aleatória abszolút szabadsága, valamint a totális szervezettség végletbe menő szigora a groteszk–abszurd-viszony lényegcseréjét hozza létre: a groteszk a más-abszurd, az abszurd pedig a más-groteszk kifejeződésévé válik.

3. Az abszurd kategóriája

3.1. Az abszurd körülírása

Az abszurd az eszmény szférájában a szemantikus rétegződés csúcsán jelentkezik. Az eszményről szóló elemzéseinkben említettük, hogy az eszmény mind átlósan, mind függőlegesen is strukturálódik. Átlósan az eszmény–valóság algoritmus ismétlődésére alapoz. Függőleges megnyilvánulásában generatív mozzanatok láncfüzérét hozza létre: az eszmény önmaga megvalósulása előtt új esztétikai minőségek létrehozója. Ennek értelmében függőleges irányban egymás után sorakoznak az utópia, fantázia, fantasztikus, irracionális fantazmagória és misztikus. Ezek a rétegződések virtuálisak; csupán az előző fokozat megvalósítása során válhatnak realitássá: az eszmény azért válik valósággá, hogy az utópia eszménnyé legyen; a fantázia akkor válhat utópiává, ha az utópia már eszmény stb. A kialakulás feed-backje egyaránt lentről felfelé és fentről lefelé lép működésbe. Csupán az egymás után következések sorrendje mérvadó. Az irracionális és a misztikus az abszurd jelentéskörét fogják át. Innen következik, hogy a kialakulás sorrendje a jelentés emelkedő rétegződését célozza. Egyidőben figyelmeztet, hogy minden eszmény, illetve az értéktengely mindegyik transzcendens pólusa az előzetesen feltételezett utolsó fázisában már az abszurd utóértékének stádiumához közelít. Az emelkedő értékek strukturálódásának utolsó fokai dilemmatikussá válnak. Ha az elsők – az utópia, a fantázia, a fantasztikus – a szó kettős vektoriális értelmében rugalmasak, és bármikor retroaktív irányba is vezérelhetők (fentről lefelé), az utóbbi fokozatok megfoghatatlanok, kevésbe gravitacionálisak, és inkább a meghatározhatatlan, körvonalazhatatlan regnumában lebegnek. Mi több, az abszurd esetében a leszálló vektorialitás kevésbé mérvadó. Az abszurd kizárja az esztétikai szféra értékregnumába való visszatérés lehetőségét. Az abszurd általában a valós

esztétikai tér „utánjának" antimezejébe állítódik be visszavonhatatlanul. Azt mondottuk, hogy általában, mivel egyesek úgy vélik, hogy az abszurd nem egy visszafordíthatatlan metamorfózis, bizonyos esetekben az értékké válás visszatérő perspektivájával kecsegtet. Ilyen értelemben Páskándi Géza nem az abszurdról, hanem ennek nyugodtabb, megbocsátóbb kvázi-reverzibilis formájáról, az *abszurdoidról* beszél.

Így tehát az abszurd területe a fantazmagória, az irracionális és misztikus szférája, éppen ezért a következőkben az abszurd fantazmagorikus, irracionális és misztikus jellegével fogunk foglalkozni, annak érdekében, hogy magának az abszurdnak és az eszménnyé válás fokozatainak összetévesztését elkerüljük.

3.2. A misztikus abszurd

Az abszurd misztikus lehet, de misztérium nem. Hiszen a misztérium a vallás szférájába tartozik. Az abszurd számára a vallási lét fókuszpontja a hit.

A hit feltételezi az abszurd konnotációját. A patrisztika és skolasztika szellemisége megfontoltan alkalmazza az abszurd fogalmának középkori jelentését, melyet napjainkban *misztikus abszurdnak* nevezhetnénk. A Tertullianus-féle „credo quia absurdum"[47] akár a kor paradigmája lehetne. Ennek ellenvetéseként említjük a „credo sed intelligere volo"[48] kifejezést, mely a hit vallási bizonysága misztikus transzcendenciájának bárminemű formáját elveti. A lehetetlen (abszurd) fogalmának és a hit misztikus szférájának társítása a földi és égi szép közt létrejött esztétikai-transzcendens episztémét eredményezi, mely pontosan a transzcendencia esztétikai birodalmának meghatározását szolgálhatja. Az episztémé szemantikai struktúrája századokkal megelőlegezi Wittgenstein az abszurd és misztikus összevetéséről szóló meggyőződését. Traktátusának végén így nyilatkozik:

„Ha az örökkévalóságon nem végtelen időtartamot, hanem időtlenséget értünk, úgy örökké él az, aki a jelenben él.

Életünk éppúgy vég nélküli, ahogy látóterünk határ nélküli.

Az emberi lélek időbeli halhatatlansága, amely tehát egyet jelent a halál után is tartó örök továbbéléssel, nemcsak hogy semmiképp sincs biztosítva, hanem ami a legfőbb, e feltevés egyáltalán nem nyújtja azt,

47 „hiszem, mert képtelen"
48 „hiszem, de meg akarom érteni"

amit általa mindig elérni kívántak. Megoldódik-e bármiféle rejtély azáltal, hogy örökké életben maradok? Végül is nem éppen annyira rejtélyes-e ez az örök élet, mint a jelenlegi? A térben és időben való élet rejtélyének megoldása téren és időn *kívül* fekszik.

(Nem természettudományos problémákat kell itt megoldani.)

Hogy *milyen* a világ, ez a feletteálló számára teljesen közömbös. Isten nem nyilatkozik meg a világ*ban*.

A tények mind csak a feladathoz tartoznak és nem a megoldáshoz.

Nem az a misztikum, hogy *milyen* a világ, hanem az, hogy *van*.

A világnak sub specie aeterni szemlélete nem más, mint – körülhatárolt – egészként való szemlélete.

A világnak körülhatárolt egészként való átérzése a misztikus érzés.

Egy olyan felelethez, amelyet nem lehet kimondani, nem lehet kimondani a kérdést sem.

A *rejtély* nem létezik.

Ha egy kérdést egyáltalán fel lehet tenni, akkor meg is *lehet* válaszolni azt.

A szkepticizmus *nem* megcáfolhatatlan, hanem nyilvánvalóan értelmetlen, mert kétkedni akar ott, ahol nem kétkedhetünk.

Mert kétely csak ott merülhet fel, ahol van valamiféle kérdés; kérdés pedig csak ott, ahol van felelet, és ez utóbbi csak ott, ahol valamit *mondani lehet*.

Érezzük, hogy még ha feleletet is adtunk valamennyi *lehetséges* tudományos kérdésre, életproblémáinkat ezzel még egyáltalán nem érintettük. Akkor persze nem marad egyetlen további kérdés sem, és éppen ez a válasz.

Az élet problémájának megoldását e probléma eltűnése jelenti.

(Vajon nem ez az oka annak, hogy azok az emberek, akik számára hosszas kételyek után az élet értelme világossá vált, nem tudják aztán elmondani azt, miben is áll ez az értelem?)

Kétségtelenül létezik a kimondhatatlan. Ez *megmutatkozik*, ez a misztikum.

A filozófia helyes módszere a következő lenne: Semmit sem mondani, csak amit mondani lehet, tehát a természettudomány tételeit – tehát valami olyat, aminek semmi köze a filozófiához, és valahányszor más valaki valami metafizikait akarna mondani, bebizonyítani neki, hogy a kijelentéseiben szereplő jelek némelyikéhez nem fűzött jelentést. E másvalaki számára e módszer nem lenne kielégítő – nem érezné, hogy filozófiát tanítunk neki –, de csakis *ez* lenne az egyedüli szigorúan helyes módszer.

Az én kijelentéseim oly módon nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri azt, hogy értelmetlenek, ha már fellépvén rájuk túllépett rajtuk. (Úgyszólván el kell hajítania a létrát, miután felmászott rajta.)

Meg kell haladnia ezeket a tételeket, akkor látja helyesen a világot.

Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell" (Wittgenstein 1963. 176–177.).

A Traktátus eszméit az esztétikába átültetve állíthatjuk, hogy a világ fogalmi meghatározásának határa megegyezik ennek esztétikai érzékivé tételének határával: a fogalmi, illetve esztétikai általánosítás utolsó állomása a végtelen érzékivé tétele. És kiegészíthetjük, hogy csupán az emberi eleme és ennek szellemi összetevői – az értelem, az emóció, a memória, a fantázia és a hit – nem állnak le a végtelen egyszerű elgondolásánál. Tovább haladnak, még a lehetséges immanenciájának cezúráján is transzcendálnak. És a lehetetlen antimezejébe jutva, nem az antilétük új formája a mérvadó, hanem a transzcendálás esztétikai alakítása, az antivá válás folyamata és a misztikus érzésének eltávolítása.

Hogy a végtelenen túl mi található, a dantei *Pokol*-tercinákban jutnak kifejeződésre, a megbocsáthatatlan bűnök elkövetését követő örök szenvedés mozzanatainak ábrázolásában. A mozzanatok végtelenbe menő ismétlődése a pokolbeli abszurdra hívja fel a figyelmet a III. ének kezdetében:

„Én rajtam jutsz a kínnal telt hazába,
én rajtam át oda, hol nincs vigasság,
rajtam a kárhozott nép városába.
Nagy Alkotóm vezette, az igazság;
Isten Hatalma emelt égi kénnyel,
az ős Szeretet és a fő Okosság.
Én nem vagyok egykoru semmi lénnyel,
csupán örökkel; s én örökkön állok.
Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel."[49]

A VII. ének Sziszifuszi mítoszának középkori parafrazálása. A bűnösök hasztalan mentegetődzése arra késztette Dantét, hogy csoportban ábrázolja, amint *ad absurdum* örökké szenvednek földi létüknek édes bűnei miatt. Hivatkozunk itt Gy. Szabó Béla: *La Divina Commedia* című Dante-metszeteinek a gyűjteményére (Dacia Könyvkiadó 1976 – lásd az idézett szövegek illusztrációit).

49 (Kardos 1962. 559.)

A fösvények

„...és voltak itt, mint máshol, számosabban,
üvöltve hozta kétfelől a forgó
mellükön súlyt görgetve nagy darabban.”
Pokol, VII. ének, 25–27

Vérfürdő

„De nézz a völgyre: látod már folyását
a vérpataknak, melyben forrva nyög,
ki erőszakkal bántja földi társát!”
Pokol, XII. ének, 46–48

A rühösök

„...mint ezek testén ahogyan vadúla
körmük marása, fokozódva dühvel,
a viszketésre, mely nem csillapúla.”
Pokol, XXIX. ének, 79–81 (Kardos 1962. 575., 594., 663.)

A végtelen, misztikus-abszurd vonatkozásban, már nem tartozik a tulajdonképpeni valós világhoz, hanem a kimondhatatlan világát jelzi, az olyan dolgokét, melyeket vagy el tudok, vagy el nem tudok fogadni. Beleegyezésem ne csupán ennek a világnak abszolút bizonyos egzisztenciájának meggyőződésére alapoz, hanem a végtelenbe nyúló, határtalan egzisztenciába vetett határtalan hitemre is.

Ebben áll az abszurd misztikus sajátossága. A teljes beleegyezés értelmében nincs szükség a misztérium magyarázatára, elég hogy ha a hit ereje igazolja őt. Hogy ha a misztérium önmagában a szemlélődés tárgyát jelenti, hitének feltétel nélküli szemlélődése az abszurdot jelenti. Az abszurd tehát, a többi esztétikai értékkategóriához hasonlóan, a transzcendecia hullámhosszán történő rejtélyes csoda objektuma és az abszurd hit szubjektuma között létrejött viszonykategória.

A misztérium abszurddal történő ábrázolása Kierkegaardtól G. Steinerig egy jelentős történelmi pályát jár be.

Kierkegaard az antik görök tragikus hős és a középkori hit lovagjának összehasonlításával lényegesen hozzájárul egyrészt a mítosz tragikus és abszurd stádiuma között létező minőségi különbség diszkurzív megértéséhez, másrészt pedig a misztikus abszurd transzcendentális gondolkodásmódjának megvilágosításához. Agamemnon–Iphigenia, illetve Ábrahám–Izsák között kialakult konfliktus hasonlóságát feltételezve Kierkegaard így elmélkedik: „Nos, Ábrahám története tartalmazza az etikainak egy ilyen teleológiai felfüggesztését. Nem volt hiány éles eszű gondolkodókban és lelkiismeretes kutatókban, akikhez analógiákat találtak. Böl-

csességük abban a szép tételben csúcsosodik ki, hogy alapjában minden ugyanaz. Kissé közelebbről vizsgálva a dolgot, erősen kétlem, hogy az egész világon csak egyetlenegy analógiát találnánk, kivéve egy későbbit; s mit sem bizonyít az a tény, hogy Ábrahám a hitet képviseli, és hogy ez helyesen fejeződik ki benne; élete nemcsak hogy a legparadoxabb, amely egyáltalán elgondolható, de oly paradox, hogy egyáltalán nem gondolható el. Az abszurd erejénél fogva cselekszik; mert éppen az az abszurd, hogy ő mint egyes magasabb, mint az általános. Ez a paradoxon nem közvetíthető; mihelyt Ábrahám közvetíteni akarja, be kell vallania, hogy kísértésben van, és ha ez így van, soha nem jutna el oda, hogy Izsákot feláldozza, vagy ha Izsákot feláldozta volna, akkor bűnbánóan az általánoshoz kellene visszatérnie. Az abszurd erejénél fogva kapja vissza Izsákot. Ezért Ábrahám egyetlen pillanatban sem tragikus hős, hanem valami egészen más, vagy gyilkos, vagy hívő. Ábrahámnak nincs meg az a közbülső meghatározása, amely a tragikus hőst megmenti. Ezért van az, hogy a tragikus hőst meg tudom érteni, Ábrahámot azonban nem, még ha egy bizonyos őrült értelemben jobban is csodálom, mint bárki mást. (...)

A tragikus hős és Ábrahám közötti különbség könnyen szembeötlik. A tragikus hős még az etikain belül marad. Telosa az etikai egyik kifejezése az etikainak egy másik, magasabb kifejezésében, az apa és fiú vagy a leány és apa közötti viszonyt egy olyan érzéssé fokozza le, melynek dialektikája az erkölcsösség eszméjéhez fűződő viszonyában van. Ezért nem lehet itt szó az etikai teleológiai felfüggesztéséről.

Ábrahámmal nem így áll a dolog. Tettével kilépett az egész etikaiból, kívül egy magasabb viszonnyal rendelkezett, és ehhez képest függesztette fel az etikait. Mert nagyon szeretném tudni, hogyan akarják kapcsolatba hozni Ábrahám tettét az általánossal, vajon található-e Ábrahám tette és az általános között valamiféle más érintkezés, mint az, hogy Ábrahám túllépett rajta. Ábrahám ezt nem azért tette, hogy megmentsen egy népet, vagy hogy az állam eszméjét érvényre juttassa, de még csak nem is azért, hogy a haragvó isteneket kibékítse. Ha arról lenne szó, hogy az istenség megharagudott, úgy kizárólag Ábrahámra neheztelne; Ábrahám egész cselekedete pedig semmiféle viszonyban nincs az általánossal, tette tisztán magánügy. Míg a tragikus hős nagyságát erkölcsi erénye jelenti, addig Ábrahám tisztán személyes erénye révén nagy. Ábrahám életében az etikainak nincs annál magasabb kifejezése, mint az, hogy az apának szeretnie kell fiát. Az erkölcsi értelemben vett etikairól itt szó sem lehet. Amennyiben az általános jelen volt, úgy az Izsákban rejtőzött, mondhatnók, Izsák ágyékában, és Izsák szájával kellett kiáltania: Ne tedd meg, mindent összetörsz!

Akkor hát miért cselekszi ezt Ábrahám? Isten – és ami ezzel teljesen azonos – önmaga kedvéért. Isten kedvéért, mert Isten hitének bizonyítását követeli tőle, önmaga kedvéért, mert bizonyítékot akar szolgáltatni. E két dolog egységét egész pontosan kifejezi az a szó, amellyel ezt a viszonyt mindig is jelölték: ez próbatétel, kísértés. Kísértés, de mit jelentsen ez? Hiszen az, ami egy embert kísértésbe visz, azonos azzal, ami távol tartja őt attól, hogy kötelességét teljesítse; itt azonban a kísértést maga az etikai jelenti, amely attól akarja őt távol tartani, hogy Isten akaratát teljesítse. De akkor mi a kötelesség? A kötelesség éppen Isten akaratának a kifejezése.

Kiderül, hogy Ábrahám megértéséhez itt egy új kategória válik szükségessé. A pogányság nem ismeri az istenséghez való viszony ilyen formáját. A tragikus hős nem lép valamiféle privát viszonyba az istenséggel, hanem az isteni jelenti az etikait, s ezért a paradox az isteni révén közvetítődik az általánosba.

Ábrahám nem közvetíthető, amit így is ki lehet fejezni: Ábrahám nem tud beszélni. Mihelyt beszélek, az általánost fejezem ki, és ha nem ezt teszem, úgy senki sem érthet meg engem. Mihelyt Ábrahám ki akarja fejezni magát az általánosban, azt kell mondania, hogy helyzete kísértés, mert nem rendelkezik az általánosnak semmiféle olyan magasabb kifejezésével, amely azon általános felett áll, melyet éppen túllép.

Ezért Ábrahám csodálatot kelt bennem, de meg is ijeszt egyszersmind. Nagyon biztos a dolgában az, aki megtagadja és feláldozza önmagát a kötelességéért, és feladja a végest, hogy a végtelent ragadhassa meg; a tragikus hős feladja a bizonyosat a még bizonyosabbért, és a néző szeme nyugodtan tekint reá. De mit tesz az, aki feladja az általánost, hogy egy még magasabbat ragadhasson meg, amely nem az általános? Lehetséges, hogy ez más lenne, mint kísértés? És ha ez lehetséges, s közben az egyes hibát követ el – mi lesz akkor számára a mentség? Elszenvedi a tragikus hős minden fájdalmát, feláldozza egyetlen örömét a világon, lemond mindenről, és talán ugyanabban a pillanatban el is rekeszti magát attól a felemelő örömtől, amely oly drága volt számára, hogy bármilyen árat megadott volna érte. A néző egyáltalán nem tudja megérteni őt, s szeme sem nyugszik gondatlanul rajta. Talán meg sem valósítható az, amit a hivő tenni szándékozik, hiszen el sem gondolható. Vagy ha megvalósítható, de az egyes félreértette az istenséget, mi lenne akkor számára a mentség? A tragikus hősnek szüksége van könnyekre, és kívánja is azokat, mert hol van az az irigy szem, amely oly terméktelen lenne, hogy ne tudna Agamemnonnal együtt sírni, de kinek lenne annyira zavarodott a lelke, hogy Ábrahámot merészelné siratni" (Kierkegaard 1969. 307–308., 310–313.).

Az abszurd területén megfogalmazott immanencia és transzcendencia közötti antinómia a kiergegaardi apostol és géniusz ellentétjeiben is jelen van. Kierkegaard azt mondja (Kierkegaard 1951. 374.), hogy egy géniusz és egy apostol minőségi különbségek ellentétjei, mindegyik saját minőségi szférájához tartozó meghatározás: az immanenciához és a transzcendenciához. Ezért a géniusz valami újat hozhat, mely aztán újra eltűnik a faj általános asszimilációjában, pontosan úgy, ahogyan a „géniusz" megkülönböztetés rögtön eltűnik, mihelyt az örökkévalóságra gondolunk; az apostol paradox módon hoz újat, és mivel lényegében ez egy paradoxon, nem pedig a faj fejlődésében egy megelőlegezés, állandó újdonságnak számít, pontosan úgy, ahogyan egy apostol örökkön-örökké apostol marad, és az örökkévalóság egyetlen immanenciája sem teheti a többi emberrel egyenrangúvá, hiszen ő lényegében paradox módon különböző. A géniusz önmaga által az, ami, vagyis: önmagában az, ami; egy apostol az isteni hatalomnak köszönhetően az, ami.

A mítoszon alapuló abszurd egy újabb értelmezésével találkozunk A. Camus *Sziszüphosz mítosza* filozofikus esszéjében. Az eredeti mítosz rendeltetése a kiszabott büntetés végrehajtásának végtelen ismétlődésének tragikus érzékivé tétele (a könyörtelen antik végzet mindenható erejének függvényében). A későbbiekben, Dante a *La Divina Commedia, Pokol*-részletében az elkárhozottak hasonló módon hajtják végre büntetéseiket. A pokol kapujában elhelyezett óra hatásosan jelzi a büntetések végrehajtásának végtelen ismétlődését, amint Longfellow írja:

„For ever-never!
Never-for ever!"[50]

Camus egy árnyalat többlettel gazdagítja a mítoszt, éspedig lemond a tragikus lét stádiumáról, és ennek abszurditását kutatja. Az abszurd – írja Camus – az ember hivatásának és a világ irracionális hallgatásának konfrontációjából születik. Ezt nem szabad felednünk. Erőteljesen bele kell kapaszkodnunk ebbe a ténybe, hiszen belőle születhet egy élet következetessége. *Az irracionális, az emberi nosztalgia és ezek összevetéséből fakadó abszurd,* íme egy egzisztencia teljes logikájával kényeszerülni végződő dráma három szereplője. Az említett eszmék szellemében körvonalazott a mítoszról szóló esszé is, melyet a továbbiakban teljes egészében idézünk:

„Az istenek arra ítélték Sziszüphoszt, hogy egy sziklát görgessen szüntelenül a hegy tetejére, ahonnan a kő mindannyiszor visszahullott a

50 Henry Wadswort Longfellow: *The old clock on the Stairs*

maga súlyától. Úgy gondolták, s némi joggal, hogy nincs szörnyűbb büntetés, mint a haszontalan és reménytelen munka.

Ha hinni lehet Homérosznak, Sziszüphosz volt a legbölcsebb és legóvatosabb halandó. Más hagyomány szerint azonban hajlamos volt az útonállásra. Én ebben nem látok ellentmondást. A vélemények eltérnek arról, hogy tulajdonképpen mi okból is lett a poklok haszontalan munkása. Elsősorban szemére vetik, hogy kissé könnyedén vette az isteneket. Kifecsegte titkaikat. Aiginát, Aszoposz leányát Zeusz elrabolta. Az apa megütközött lánya eltűnésén, s Sziszüphosznak panaszkodott. Ez tudott a leány szöktetéséről, s felajánlotta Aszoposznak, hogy elmond neki mindent, ha viszonzásul vizet fakaszt Korinthosz fellegvárában. Az égi villámoknál többre becsülte a víz áldásait. Ezért bűnhődött az alvilágban. Homérosz azt is elmeséli nekünk, hogy Sziszüphosz leláncolta a Halált. Plutón nem tudta elviselni elhagyatott és néma birodalmának látványát. Elküldötte a harc istenét, aki aztán megszabadította a Halált legyőzőjének kezéből.

Mondják még azt is, hogy Sziszüphosz közeledni érezvén a halált, oktalanul meg akart győződni felesége szerelméről Azt parancsolta tehát neki, hogy dobja testét temetetlenül a piactér közepére. Sziszüphosz az alvilágba került. Ott aztán felháborodva az emberi szeretettel annyira ellenkező engedelmességen, megkérte Plutót, engedje vissza a földre, hogy megbüntethesse feleségét. De amikor újra viszontlátta e világnak képét, élvezte a vizet és a napfényt,a forró köveket és a tengert, nem kívánt visszatérni a pokol árnyai közé. Hiába volt felszólítás, harag, figyelmeztetés, semmi sem használt. Még hosszú évekig élt az öböl hajlatán a csillogó tenger és a mosolygó föld fényében. Az istenek döntésére volt szükség. Hermész kapta el a merész fickót a gallérjánál fogva, és elszakítva örömeitől erőszakkal visszavitte az alvilágba, ahol már várta a sziklája.

Érthető ebből, hogy Sziszüphosz az abszurd hős. Szenvedélyei és gyötrelmei tették azzá. Az istenek megvetésével, a halál gyűlöletével és az élet szeretetével hívta ki ezt az elmondhatatlan kínszenvedést, amelyben az egész lét arra való, hogy semmit se vigyen véghez. Ezt az árat kell fizetnie az eföldi szenvedélyekért. Sziszüphosz alvilági tartózkodásáról nem szól a monda. A mítoszok úgy vannak megalkotva, hogy a képzeletnek kell megtöltenie őket élettel. Ebben csak egy megfeszülő test roppant erőfeszítését látjuk, amint megmozdítja az óriási követ, löki, görgeti a százszor újrakezdett meredeken; látjuk a görcsbe torzult arcizmokat, a kőhöz tapadt arcot, a segítő vállat, amelyre nehezedik az agyaggal borított tömeg súlya, a lábat, amely alátámasztja, a kinyújtott két kart, amely tartja, a földdel teli két kéz emberi biztonságát. Az égbolt nélküli térrel és tartam nélküli idővel mért

hosszú erőfeszítés legvégén eljut a célhoz. Sziszüphosz nézi a követ, amely néhány pillanat alatt legörög abba az alsó világba, ahonnan ismét fel kell majd hoznia a csúcsra. S leereszkedik a síkságra.

Visszatérése közben, ebben a szünetben érdekel engem Sziszüphosz. Az arc, amely a kövekhez oly közel gyötrődik, maga is kő már! Látom ezt az embert leereszkedni nehéz, de egyforma léptekkel, a szenvedéshez, amely sohasem ér véget. Ez az óra, amely olyan, mint a lélegzetvétel, amely éppolyan bizotsan visszatér, mint nyomorúsága, ez az óra az öntudat órája. E percben, amikor elhagyja a csúcsot, és lassan leszáll az istenek szállása felé, Sziszüphosz fölötte áll sorsának. Erősebb, mint a sziklája.

Ha ez a mítosz tragikus, azért van, mert hőse tudatos. Valóban, hol volna a szenvedése, ha minden lépésnél éltetné a siker reménye? A mai munkás, élete minden napján ugyanazon a feladaton fáradozik, és ez a sors nem kevésbé abszurd. De nem tragikus, csak azokban a ritka pillanatokban, amikor tudatossá válik. Sziszüphosz, az istenek proletárja, tehetetlen és lázadó, teljes egészében ismeri a maga nyomorúságos helyzetét: erre gondol a hegyről leszálltában. A tisztánlátás, amelynek kínoznia kellene őt, ugyanakkor beteljesíti hősünk győzelmét. Nincs sors, amelyen a megvetés ne tudna felülemelkedni.

Ha vannak napok, amikor leereszkedés közben fájdalom gyötri, megeshetik az is, hogy öröm tölti el. Ez a szó nem túlzás. Elképzelem Sziszüphoszt, amint visszatér sziklájához: az út kezdetén a fájdalom nehezedett rá. Amikor a földi élet képei betöltik emlékezetét, amikor a boldogság hívása nagyon sürgető, megesik, hogy a szomorúság elhatalmasodik az ember szívén: ez a szikla győzelme, ez maga a szikla. A mérhetetlen nyomorúságot túlságosan nehéz elviselni. Ezek a mi gethsemánei éjszakáink. De a felismerés elpusztítja a lesújtó igazságot. Oidipusz eleinte tudtán kívül engedelmeskedik a sorsnak. Attól a perctől kezdve, hogy tudja a sorsát, elkezdődik tragédiája. De ugyanabban a pillanatban, vakon és kétségbeesve felismeri, hogy az egyetlen kötelék, amely őt e világhoz köti, egy leány hűvös keze. Hatalmas szó harsan fel ekkor: „Ennyi megpróbáltatás ellenére, hajlott korom és lelkem nagysága azt mondatja velem, hogy minden jól van." Szophoklész Oidipusza, miként Dosztojevszkij Kirilovja, megadja az abszurd győzelem formuláját. Az antik bölcsesség találkozik a modern heroizmussal.

Az ember nem fedezi fel az abszurdumot anélkül, hogy kísértése ne támadna a boldogság kátéjának megírására. „Eh! hogyan, ily szűk utadon...?" De csak egy világ van. A boldogság és az abszurdum ugyanegy föld két fia. Elválaszthatatlanok. Tévedés azt állítani, hogy a boldogság szükségképpen az abszurd felismeréből születik. Éppúgy megtörté-

nik, hogy az abszurd érzése születik a boldogságból. „Úgy vélem, hogy minden jól van", mondja Oidipusz, és szent ez a szó. Visszhangzik az ember vad és korlátolt univerzumában. Azt tanítja, hogy nincs, nem volt minden kimerítve. Egy istent űz el ebből a világból, aki kielégületlenségét és haszontalan fájdalmakat hozva költözött ide. Emberi üggyé teszi a sorsot, amelyet az emberknek kell elrendezni maguk között.

Ebben rejlik Sziszüphosz minden csöndes öröme. Sorsa az övé. Sziklája az ő jósága. Hasonlóképpen, az abszurd ember, amikor gyötrelmét szemléli, elhallgattatja az összes bálványt. És az univerzumban, melyet csöndessége hirtelen újra birtokba vesz, felcsendül a föld ezernyi apró, igéző hangja. Öntudatlan és titkos hívások, arcok emlékképei – ez a győzelem szükségszerű fonákja és ára. Nincs napsütés árnyék nélkül, és meg kell ismerni az éjszakát. Az abszurd ember igent mond, és erőfeszítése nem szűnik többé egy pillanatra sem. Ha van is egyéni sors, nincs felsőbbrendű végzet, vagy legfeljebb egy, amelyről tudja, hogy elkerülhetetlen és megvetésre méltó. Végeredményben tudja, hogy ő maga az ura életének. Ebben a kényes pillanatban, amikor élete felé fordul az ember, a sziklájához közeledő Sziszüphosz elgondolkodik azon az összefüggéstelen cselekménysorozaton, amely az ő saját maga alkotta sorsa lesz, amelyet emlékezetének pillantása forraszt egybe, és amelyre nemsokára halála üt pecsétet. Így, meggyőződve minden emberi, teljesen emberi eredetéről, egyre csak megy, halad, mint a látni vágyó vak, aki tudja, hogy az éjszaka sohasem ér véget. A kő még gurul.

Magára hagyom Sziszüphoszt a hegy lábánál! Az embert mindenkor megvárja terhe. De Sziszüphosz a felsőbbrendű hűséget hirdeti, amely tagadja az isteneket, és felemeli a sziklákat. Ő is úgy véli, hogy minden jól van. Ezt a mostantól kezdve gazdátlan univerzumot nem érzi sem terméktelennek, sem hiábavalónak. Ennek a kőnek minden szemcséje, ennek az éjszakába merült hegységnek minden ásványszilánkja egymagában egy világ. A magaslatok felé törő küzdelem egymaga elég ahhoz, hogy megtöltse az emberi szívet. Boldognak kell képzelnünk Sziszüphoszt" (Camus 1966. 340–346.).

D. D. Roşca a tragikus létről szóló elemzései is transzcendensek, tanulmányaiban felfedezhetőek ennek a létnek benne rejlő tragikumán túl mutató abszurd jellemvonásai. „Elméleti szempontból – jelzi Bretter György – filozófusunk szerint a probléma az, hogy ez a hit igazolható-e vagy sem a konkrét tapasztalat tényeivel, vagy csupán illúziót fejez ki. Roşca hangsúlyozza, hogy a lét racionális, de irracionális is, értelmes, de abszurd is, tehát a Világ teljes racionalitásának posztulátuma egy, a ta-

pasztalattal nem igazolható hiten nyugszik. A racionális szférája véglegesen sem a priori, sem a posteriori módon nem körvonalazható. Sőt a hegeli dialektika szellemében azt is megjegyzi, hogy a racionálisnak csak akkor van értelme, ha létezik az irracionális is. A racionalitás posztulátumát azért sem fogja sohasem igazolni a tapasztalat, mert ez a posztulátum a világ tényeinek olyan előzetes totalizációja, amelyet a *mindig részleges* tapasztalat sohasem közelíthet meg" (Bretter 1973. 220.).

Végül G. Steiner, a görög antik szellemet a zsidó és a középkori szellemmel összevetve, felhívja a figyelmünket a könyörtelen antik végzet hite és istentisztelete, valamint a büntető, de megbocsátó középkori Demiurgosz közötti meghatározó különbségekre. Hogyha az első esetben az ember tragikus lázadása, a végzettel való ellenkezése és harca dominál, akkor a középkori keresztény magatartás az ember engedelmességét és feltétlen szolgálatát követeli. Ez utóbbi esetben a hit és bizonyosság korlátlan egybeeséséről van szó. Ez az egybeesés a transzcendentális fenségest hordozó abszurdnak tipikus keresztény színezetet ad (Steiner 1971. 7–15.).

3.3. A modern abszurd

A modern áramlatok virágzásának periódusában az abszurd egy új állapotban jelentkezik, valamint az esztétikai értékek lappangó manifeszt metamorfózisának folyamatában egy jelentős megnyilvánulási területet foglal le magának. Hogyha az előző korszakokban az esztétikai alapkategóriák lényegcseréjére kerül a hangsúly többé vagy kevésbé a tragikus és fenséges pozitív irányba, a modern korban a változatosságok sokféle lehetőségével állunk szemben. Így pédául Tristan Tzara *Dada* művében az abszurd a lehetetlen magasztalásaként szerepel.

Az abszurd a szürrealizmusra is jellemző, az eszmény megvalósulásának premisszájától a maximumig távolított üzenet formájában; ez utóbbi furcsa képet ölt magára, mely a retorikus folyamatban többé már nem jut vissza zéro fokára és az olvasó esztétikai gyakorlatának megfoghatatlan érzetét kelti; mint például: „A föld olyan kék, mint egy narancs" (P. Éluard).

Az abszurd jelenlétének felmérése sokkal bonyolultabb az expresszionista művészetben. Jelen esetben a művészi általánosítás kibontakozása kevésbé metaforikus; az esztétikai értékek sajátosan léteznek manifeszt stádiumukban. És ha léteznek is átmenetek, ezek nem az abszurd manifeszt→latens irányába, hanem inkább a groteszk latens→manifeszt irányába igazodnak. Viszont találkozunk olyan példákkal is, melyekben az ab-

szurd tragikus hangsúllyal vagy a groteszkkel összevetve, tragikomikus hangsúllyal szerepel. Ilyen példákkal találkozunk Franz Kafka regényieben.

Alban Berg *Wozzeck* operája nagyon hasonlít a kafkai világhoz, mégpedig olyan értelemben, hogy a főhőst, a *Per* Josef K. hőséhez hasonlóan, latens-kínzó félelem és sokkos trauma gyötri. A *Per* hőséhez hasonlóan, Wozzecket is gyötrő szorongás kíséri; hallucinációitól kísértve – a vér lidércnyomása – a kaszárnya orvosának patologikus szubjektumává, valamint a kapitánytól kezdve egészen a tamburmajorig viccelődések és ironizálások célpontjává válik szeretője, Marie hűtlenségének és saját veszett féltékenységének következtében; a gyilkosság és a vér lidércnyomása hatására eluralkodó apokaliptikus rettegése öngyilkosságba kergeti. Wozzeck drámája naturalista látszata ellenére Berg librettójának parafrázisában az abszurd témájaként szerepel, és az opera partiturájában ezt így is dolgozza fel. A librettó leglényegesebb mozzanatai ebből a szempontból a második felvonás vége és az utolsó felvonás második és negyedik jelenete. A továbbiakban röviden bemutatjuk ezeket.

II. felvonás, 5. kép. Őrszoba a kaszárnyában. Éjszaka. Az alvó katonák között Wozzeck Andres (egy katona) fülébe suttogja rémálmát: egy kés és a két alak képe (Marie és a tamburmajor). Közben belép a részeg tamburmajor, eldicsekszik utolsó hódításával, és kényszeríteni akarja Wozzecket, hogy igyon vele. Mivel ez fütyülve visszautasítja, véresre veri. Wozzeck éberen virraszt, lidércnyomása visszatér.

III. felvonás, 2. kép. Erdei út a tó partján. Éjszaka. Marie és Wozzeck egymás mellett haladnak a város felé. Marie siet, de Wozzeck azt tanácsolja, hogy pihenjenek egy kicsit, és mindketten egy fatörzsre ülnek. A párbeszéd furcsa kimenetelű, visszaemlékeznek szerelmük és életük meghitt pillanataira. Marie félelmeire Wozzeck ironikusan válaszol. Felbukkan a hold, Wozzeck előveszi kését és hiábavaló Marie segélykiáltása, a tőr lecsap.

III. felvonás, 4. kép. Erdei út a tó partján. Holdfényes éjszaka. Wozzeck visszamegy a tett színhelyére, hogy tettét leplezni próbálja. Kétségbeesetten keresi az áruló kést, és közben a holtestre bukkan. A szivárgó vért csillogó nyakéknek képzeli – hűtlensége ára, akár a tamburmajortól kapott fülbevalók. Közben megkapja a kést, a tóba veti, de attól fél, hogy megtalálhatják, ezért a vízbe indul, hogy megkeresse, és hogy megmosakodjon. Lázálmában viszont a vizet véresnek látja (a hold fényének visszaverődése), és addig halad előre, míg megfullad. Az arra sétáló orvos és a kapitány felfigyel a zajra – „mintha valaki fuldokolna", és félve-sietve eltávoznak.

A szimbolizmusban az abszurd csak más modern áramlatok művészi programjaival kombinált kontextusában van jelen. Általában szimboli-

kus-expresszionista hangvétellel találkozunk Rimbaud (*Le dormeur du val*) vagy Goerg Trakl (*Grodek*) költeményében.

3.4. Figuratív általánosítások az abszurd hullámhosszán

A reneszánsz különösen gazdag nem közönséges művészi általánosítások paradigmáiban, a megszokottól eltérő kifejezésmódokkal, melyek sok esetben a posztromantikus, sőt modern kor hangvételének előfutárai. Gondoljunk csak a dantei *Divina Comediá*ra, a madrigalista Gesualdo sajátos hangzásvilágára, a düreri formákra vagy Bosch művészetére stb. Ezek a túlzások végül is a tragikus-konfliktuális és fenséges-hiperbolikus kategóriaállapotok kisugárzó kisülésében teljesednek be, a groteszk lényegcseréjén keresztül megvalósult nevetséges-komikus és vigyorgó alantas permutációival elegyedve.

A művészettörténet egy sajátossága a középkori ikonográfia méltóságteljes abszurd és félelmetes groteszkjének plaszticizáló kombinációja. Ilyen például Krisztus sátáni megkísértését ábrázoló Perugino festménye vagy a szentek a Sátánnal folytatott abszurd vagy groteszk megszemélyesítésének harca, például a kolozsvári *Szent György-lovasszobor* kompozícióban. De az Ótestamentum témáit is fellelhetjük ezeken a ikonokon, például Ádam és Éva bűnbeesésének (kísértő abszurd), valamint a Paradicsomból való kiűzetésük (megfordíthatatlan, kíméletlen méltóságteljes abszurd) mozzanatait.

A romantizmusban Goya *Ötletek* (*Caprichos*) alkotásában aposteriori fázisban ábrázolja az abszurdot, valahol az esztétikai szféra határán, az esztétikai antimező szomszédságában, teszi érzékivé rémálmainak „termékeit".

A neoavantgardista áramlatokban is az abszurd számtalan példájával találkozunk. Példaként megemlíthetjük a már feldolgozott témák újraértelmezésének metamorfózisát. A neoexpresszionista Bacon, Velázquez *X. Ince pápa* festménye parafrazálásának lényegcseréje során az abszurdba megy át.

Az *absztrak művészet* kategóriájába sorolt alkotások stilizált és leegyszerűsített lemondása általánosan a valóspólus manifeszt konkrétságáról és sajátosan az esztétikai érték érzékivé tételéről, az abszurd esztétikai mezőn túli transzcendens lehorgonyzásához vezet. Ebben az esetben, *ab ovo,* a művészi általánosítás egész folyamata az érzéki manifeszt és szuggesztív latens lényegcseréjén alapszik, és a *zéró fok–eltérés–értelmezés* algoritmikus láncfüzér már indulásból, a kezdet zéro fokából absztraktizálódik. Kandinsky festményei számos példát nyújtanak e téren.

3.5. Abszurd a zenében

Az abszurd stádiuma felé irányított lényegcserék nem csupán a modern zenére jellemzőek, hanem, mint a többi művészet esetében, már a zenetörténet kezdeteiben fellelhetők. Ilyen értelemben a szimbolikus népműveszetben és a kultikus zene transzcendenciájában nem csupán a hamvasztás ceremóniájának vagy misztikus ünnepeinek inherens kötelező hangzásának konnotációját jelenti, hanem az anyagon túli, a fény és hangzás áttetsző szférájába emelkedését, mely lassan-lassan lemond az itteni világi tér-idő dimenzióiról, és a *pán-abszurd* körét érinti, mely tökéletesen összhangban van a primitív ember mágikus nonreális szférájába helyezett másvilágról alkotott hitével. Főleg a Kelet zenéjére, a nepáli hamvasztás szertartására utalunk.

A középkori keresztény zenében, főleg absztrakt-elméleti és technikai-gyakorlati síkon, az *ad absurdum*ig fokozott hitmagatartás formájában állandósult vallási öntudat tükröződik vissza. A lehetetlenben való hit zenei ábrázolását elsősorban az elméleti-tudományos konnotációjú misztikus-allegorikus vonás jellemzi.

A gregorián korálisban, főleg a szöveg–zene kapcsolatában, a misztikus-abszurd allegorizálások érvényesülnek. Figyeljük csak meg, hogy az anabasis vagy catabasis, illetve a dallam boltíves szerkesztése összhangban van a szöveg felemelő vagy nyomasztó gondolatával. A Szűz Máriához szóló, örömhírt hordozó dallamok leginkább emelkedőek, míg az Anya fájdalmát (Mater dolorosa) kísérő dallam ereszkedő.

A XII. századból származó „In Feriis Adventus et Quadregesimae" jelzéssel ellátott *Agnus Dei* dallam allegorikusan sugallja a Paradicsom és Pokol közti transzcendens-misztikus távolságot, a két kulcsszó, pecc*ata* és miser*ere* hangsúlyos szótagjainak az ambitus felső és alsó végleteire helyezésével és ezáltal nem csupán az ének előkészítés–oldás szemantikus távolságának körülírásáról van szó, hanem a két véglet kiegyenlíthetetlenségéről is. Jelen esetben a két véglet egy bővített kvártra épül, az úgynevezett *diabolus in musica* tritonusra.

A szimbolumok és allegóriák retorikai szinten megnyilvánult absztrakt-elméleti vetülete mellett a gregorián ének technikai-akusztikai alkalmazásáról is beszélhetünk, mely lényegesen hozzájárul a transzcendens felemelkedés abszurd, de főként abszurdoid aspektusának értékeléséhez. Nemhiába nevezték a gerogorián éneket pneumatikus, vagy ahogy ma mondanánk légies dallamnak. A transzcendens hit értelmében ezekben az énekekben nem csupán a szöveggel állandósult viszonyt vették figye-

lembe, hanem különös figyelmet fordítottak az Éggel minél bensőségesebb szellemi kapcsolat létrehozására. És ez többek között a szövegtől viszonylag önálló akusztikai megnyilvánulásmódban vált lehetővé. A gótikus katedrális akusztikájának visszaverődései egy akusztikai-szemantikus menettérti jelenséget hoznak létre, ahol a dallam hangzása 2-3 másodpercre is kiterjedhet, elegendő idő egy 2-3 szótagú részlet visszhanghatásának elérésére. Így történhetett, hogy egy Kyrie eleison második intonációjában a hívők újra hallhatták az előbb énekelt Kyrie eleison első részét. A hatás valóban misztikus-abszurd: a dallam körülfogja a hallgatót, és felemelő érzéssel tölti el. A dallam földi–égi–földi abszurdoid ingajárata tökéletes összhangba olvassza a kísérő érzelem ellentétes összetevőiből fakadó emocionális kontrasztokat, az akklamáció és bűnbánat, a fenséges és szép között:

ég	Kyrie	akklamáció	fenséges (= döbbenet – eufória)
föld	eleison	bűnbánat	szép (= derű – félelem)

111. ábra

A barokk allegorikus retorikájában az esztétikai értékek a transzcendentális szféra megfoghatatlan misztikus abszurdja felé közelítenek, ahol a szép, a fenséges vagy a tragikus lényegét az áhítatos, ujjongó vagy akklamáló szakrálisra váltja.

J. S. Bach *H-moll Miséjének Crucifixus* részében különösen összetett formában van jelen az immanens-esztétikai érték misztikus-transzcendentális, abszurd értékre váltásának folyamata. Gondoljunk csak a tétel alapjául szolgáló passacaglia ismétlődő ereszkedő-kromatikus motívumára; a retorikus figurák gyakorlatba ültetésére. A misztikus abszurd egy másik rendkívüli példájával találkozunk Händel *Brochespassion* Krisztus arcul köpésének jelenetében.

Felhívjuk a figyelemet A. Schweitzer *a kantáták és oratóriumok motívumainak szimbolikus jellegének elemzésére Bach szakrális zenéjében.* Az elemzésben a programatikus jelleg retorikai-szemantikus kibontakoztatását emeljük ki, amelyen keresztül az illető motívumok nem csupán az elbeszélés belső formáinak képszerűségét ábrázolják, hanem a cselekmények egy valós esztétikai értékmezőből egy transzcendentális abszurd esztétikai antimező felé haladó anagogikus vezetésére is utalnak. A továbbiakban megemlítünk egypár ilyen szellemben elemzett bachi motívumot:

– *a boldog béke motívumai:* többek között a *Herr Gott nun sei gepreist* korálfeldolgozásban és az *O Gott, Du frommer Gott* témájára írt kilencedik variációban fordul elő;

– *a fájdalom motívumai* Bachnál kétféle kifejezésben vannak jelen. A nemes panasz ábrázolására a kettesével összetartozó hangok sorát használja. A kínzó fájdalmat pedig öt vagy hat hangból álló kromatikus motívummal ábrázolja. A nemes panasz tipikus példája az *O Lamm Gottes* témájára írt kis korálfeldolgozás. A kromatikus fájdalommotívum már az ifjúkori művekben is előfordul, például a *Capriccio Lamentó*jában;

– *az öröm motívumai* is két kifejezési formában vannak jelen Bachnál. Hol egy folyamatos, élénk, nyolcadokból vagy tizenhatodokból álló skálamenettel, hol meg a sorozatos daktilusritmussal ábrázolja. Az első típus, amely inkább a közvetlen, naiv örömet adja vissza, többek között az *Erstanden ist der heil'ge Christ* korálfeldolgozásban található meg. A második motívum az ősz Simeon örömét festi a *Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin* korálelőjátékban (Schweitzer 1974. 460–463.).

Abszurd mozzanatokkal a *bécsi klasszicizmusban* is találkozunk. J. Haydn *Teremtés* oratóriumában misztikus abszurd hangulatot sugároz a biblikus szöveg Licht szava intonálásakor történő c-moll C-dúr átmenet. A krónikások szerint a bemutató estéjén ebben a pillanatban a király és egész kísérete felemelkedett...

Mozart operáiban is fellelhető a transzcendenciákhoz kapcsolódó abszurd mozzanat. Jelen esetben az antimező súlypontja különösen a sátáni rossz elkárhozásáról szóló dialógusra kerül. Kísérteties döbbenetet keltő az éjszakai temetőjelenetben (második felvonás) Don Giovanni visszavágása a kormányzó szellemének vádjaira, ahol minden abszurd replikát Leporello kétségbeesett ismétlése visszhangozza. A mozarti abszurd jelenetéből nem hiányzik a groteszk lenyomata sem, az úgynevezett tragikomikus hangulata, mely tökéletes kiegészítője a főszereplő kísértő démonikus magatartásának. Mi több, az abszurd tovább fokozódik a párbeszéd recitativo secco mozzanatainak és a kórus ájtatos hangulatú jelenlétének szembeállításával.

Beethoven zenei magatartásával nem fér össze sem az abszurd, sem a démonikus játéka. Éppen ezért nem tudta elfogadni Mozart Don Giovanni figuráját sem. Beethoven teljes komolysággal közelít az abszurdhoz, még aposteriori antimezejének nontranszcendentális szférájában is, és következetes marad híressé vált mondásának, *per aspera ad astra,* zenei gyakorlatba ültetésénél, a hihetőségen túlmenő, „abszurdoid" mozzanatokat hozva létre. Ezek a mozzanatok mégis életre kelnek a határtalan

hit és szerelem, szabadság utáni vágyakozás tökéletes zenei megvalósításában a vajúdás fájdalmait átélt *Fidelio*-operában. A misztikus abszurd sem hiányzik a beethoveni életműből és ez különösen a Heiligenstadti testamentum idejében kezd körvonalazódni. Figyelemre méltó az *Ászdúr op. 110. zongoraszonáta* harmadik tétele, melyben Bach *János passió*jának „beteljesedett!" kiáltása csendül ki, a szívtépő sírást egyedi módon megvalósító zongora recitativo metaforájában, melyet a hit és akarat újabb igazolása követi fúgába öntve. Vagy az *op. 132. á-moll Kvartett* harmadik tételeként a *Canzona di ringraziamento* szerepel, mintegy köszönet az éghez a szerző részéről, hogy betegségéből felgyógyult. A tételt a következő felírat kíséri: „egy gyógyult beteg Istenhez szóló líd hangnemű hálaadó imája". A zenei diskurzus kezdeti méltóságteljes hangvétele, valamint a korálszerkesztésre való áttérés az éghez folyamodás misztikus abszurd vetületét kelti életre.

A romantika az abszurd sokszínű ábrázolásmódjaira hívja fel a figyelmünket. A romantikus abszurd megjelenései közé sorolhatjuk: a szakrális repertóriumban fellelhető transzcendens-misztikus abszurd, továbbá titkos kinyilatkoztatás vagy elragadtatás formájában az irracionális viszonyok szféráját érintő abszurd. Figyelemre méltóak Szkrjábin *Divin Poème, Poème de l'Extase, Poème du Feu* szimfonikus költményei. A Harmadik szimfóniaként is ismert első költemény, amint a tételek programatikus címe is jelzi (*Luttes, Voluptés, Jeu Divin*), az abszurd párbeszédeire alapoz. A második és harmadik költemény üzenete is hasonló. A *Prométheusz* néven is ismert harmadik költeményben Szkrjábin a Prométheusz mítoszában megörökített antik téma világosságát kelti életre. A szkrjábini Prométheusz nem óriásként, hanem művészként hozza el az emberiség számára a fény világosságát. A fény mindenható eláradását szimbolizáló jelenet a zenekar és kórus hiperbolizálásához vezet, melyhez a zeneszerző egy sajátos találmánya kapcsolódik, *a fény zongora*.

A zenei romantika abszurd üzenetének egy másik szószólója Hector Berlioz. Alkotásában mind a preabszurd, mind a misztikus transzcendentális kinyilatkoztatásának mozzanatai is jelen vannak. A fantasztikum pre-abszurdjával egy fiatalkori művében, a *Fantasztikus szimfónia*ban találkozunk, különösen az ötödik, *Boszorkányszombat* tételben, melynek programját a szerző a következőképpen fogalmazza meg: „A művészt boszorkányok, ijesztő szörnyetegek veszik körül, temetésre gyülekezve. Különös hangok, sóhajok, nyögések, kacajok, jajkiáltások hangzanak fel. A kedves melódiája még egyszer felcsendül, de elvesztette nemesen tartózkodó jellegét és közönséges, groteszk táncdallammá változott. Ő maga is megérkezik a boszor-

kányszombatra, hogy részt vegyen áldozata halotti menetében. Örvendező rikoltás köszönti érkezését. Most már csak pokoli orgiára méltó céda... Megszólalnak a harangok, kezdődik az alvilági ünnepség. Kórusok váltakozva éneklik gúnyosan parodizált formában a Dies irae-t. A boszorkánykörtánc legvadabb forgatagának zenéje együtt hangzik a Dies irae-vel" (Tóth 1962. 488.). A program értelmében a lidércnyomás és a kevésbé lehetséges álombeli szférájának viszonya preabszurd formát ölt, ironikus groteszk hatással elegyedve. *Harold Itáliában* szimfónia második, *Esti zsolozsmát éneklő búcsújárok menete* tételében inkább a transzcendens-abszurd merengés jut kifejezésre. A berliozi *Requiem*et pedig a misztikus abszurd fonja körül, különösen *Dies irae* és *Tuba mirum* részekben.

A romantikus abszurd zenei megnyilvánulásának számos példáját említhetnénk még: Floresztán és Eusebio fantasztikus alakjai Schumann műveiben; preabszurd viziók Muszorgszkij *Egy kiállítás képei,* valamint *Éj a kopár hegyen* művében.

Az abszurd sajátos helyet foglal a *kortárs zenében* is. A kortárs abszurd zenei érzékivé tételre váró üzenet premissza, ennek értelmében a zene nem csupán az eszmei és érzelmi tartalom abszurd jellegét hivatott megvalósítani, hanem önmagát az abszurd üzenetet is.

A *chance music* a zene és a kibernetikai automatizálások kísérletei ötvöződésének tükröződése. Ez a fajta felfogás különösen tág teret biztosít az abszurd kibontakoztatására. A chance music ars poeticája a véletlen *ad absolutum* támogatása. John Cage-t különösen foglalkoztatta a gondolat, hogyan biztosíthatna minél tágabb teret a véletlen számára, így született híres műve, az *Imaginary Landscape IV* (1950): a műben két előadó 12 rádiókészüléket kezel egy előre megalkotott sávhosszúságot jelölő partitúra szerint. Ez a fajta alkotáselőadás olyan típusú zenét eredményezett, mely minden alkalommal változtatja abszurd módon megjelenését, az üzenet és a forma terén is. Cage nem csupán az alkotásban, de az előadásban is nyitott a véletlenek, az egyedi megnyilatkozások irányában. Így magyarázható, hogy 1975-ben a közönség kérésére beleegyezik két különálló művének egyidejű bemutatására. Cage különösen nagy hatást gyakorolt utódaira, mind a chance music keretén belül, mind a többi áramlat körében is. Utódai közül megemlíthetjük Morton Felmant és Christian Wolfot, akik merészen tovább fejlesztik ezt a típusú abszurd zenét. Cage hatást gyakorolt más zenei áramlatokra is, melyeknek kifejeződésében fontos szerepe van a művészi abszurdnak, ilyen az alleatorikus zene és a minimalista zene.

A chance music abszurdja az *esemény paradoxonának kettősségén* alapszik: az eseményt úgy idézik elő, hogy ennek üzenete sose avuljon el, másrészt viszont ez az üzenet mindig új maradjon; végső soron ez a kettősség vezet *az üzenet mindig változó másságához,* mely végeredményben az üzenet bármiféle tobábbítását megsemmisíti. *A kommunikáció viszonyának megsemmisülésében jön létre az abszurd,* melynek összetevői lényegcserén mennek keresztül. A közvetítés–üzenet viszonyának helyét, a közvetítés–közvetítés foglalja el.

Amíg a chance music hazárdjáték, addig az alleatorikus zene játékkínálat; amíg a chance music az eldobott kockákra alapoz, addig az alleatorikus zene elveti a kockákat. Az alleatorikus zene fogalmát elsőként Boulez használja. A kockák elvetése, mind nála, mind az áramlat más képviselőinél is, például K. Stockhausennél, *a hazárd korlátozottságát feltételezi.* A III. Zongoraszonátában például Boulez különálló struktúracsoportokat állít fel, melyeket az előadó szabadon követhet bármilyen sorrendben, egyeseket megismételhet, másokon viszont átugorhat. Viszont maguk a struktúracsoportok a kifejezőeszközök minden paraméterét érintve különösen aprólékosan ki vannak dolgozva.

A szeriális zene több olyan paraméteren alapszik, melyeket a mű térbeli-időbeli rendjének függvényében állandóan ellenőrizni lehet. Ilyen például Weber kilenc hangszerre írt op. 24. *Concertója.* Az első öt ütem a következő szériákat tartalmazza:

– 12 hang, illetve 11 hangköz
– egy félhanggal fentebbi rekurens változata
– 4 féle ritmusképlet
– ezek rekurens változata
– 5 különféle hangszín
– a szünetek 7 fajta értéke
– összesen két típusú hangköz szerepel: nagy terc és kis nona, minden esetben ellentétes irányban.

A szeriális zene elvét a későbbiekben Lutoslawski (*Velencei játékok*) és Ligeti (*Atmosphéres, Lontano, Harmonies)* alkotásaiban is megtaláljuk.

A zenei multimédia és minimalista zene gyakorlatában is fellelhetők abszurd és groteszk lenyomatok. A groteszk vagy abszurd beteljesedésének eltéréseit a művészi általánosítás záró vagy kiinduló pontját meghatározó fundamentális érték minősége határozza meg: a groteszk ezekben az áramlatokban a komikus érték regnumában, az abszurd pedig a fenséges vagy tragikus transzcendens, misztikus szférájában teljesedik be. De a vegyes formátumok sincsenek kizárva: tragikomikus groteszk-abszurd.

A zenei multimédia egy szintetikus audiovizuális művészetbe integrálódás igényével lép fel. A fogalmat L. Moholy-Nagy (Moholy-Nagy–Schlemmer–Molnár 1978.) használja elsőként 1925-ben, és már akkor nem a hagyományos színpadi művészetre utal, mi több elvet minden színpadi hagyományt és meghatározott műformát, hanem a vizuális auditívvá, és fordítva, az auditív vizuálissá transzponálásának komplex újítását eredményezi. Lényegében olyan művészetről van szó, amely többféle érzékszervet érintő hatásokat kelt, illetve közvetít technikai eszközök segítségével. A régi totális színház fogalmának modern változata ez, azzal a különbséggel, hogy zárt, dramatikus formák alkalmazása helyett időben és térben gyakran folytonos.

Az avantgárd művészet kitűnő mestere, Edgar Varèse jelentős műveket alkotott e területen is, ilyen például a *Déserts,* mágneses szalagra, fa- és rézfúvósokra, valamint ütőkre írt műve. Cage *Variations V.* című darabjának táncosok a résztvevői, akik antennák, mikrofonok és fotocellák között mozognak; „a talajon keletkező zörejek *szűrőkön* és *magnetefonon* keresztül hangokká válnak, és visszahatnak a táncosok mozgására – közben egy filmvásznon pillanatképek villanak" (Darvas 1978. 153.). Kagel számos vizuális jelenet alkotója, művei közül a *Sur scéne* darabot emeljük ki. Az előadók, egy beszélő, egy „néma" és egy énekes, valamint három hangszeres mozgásban és szövegben, fényhatásokban és szalagról közvetített ismétlésekben ironizálják a zenei előadás általában agyongondozott stílusát. A *Meccs* című műben két csellista ül egymással szemben, és vonóikkal párbajhoz illően hadonásznak; egy ütős játssza a bíró szerepét. Mindkét mű egyaránt kokettál az abszurddal és a groteszkkel. Xenakis *Párbaj* és *Stratégia* című művének programja a Kagel *Meccs*éhez közelít, mindekettő a zenei multimédia elveit követi. A *Nomos gamma* műben az előadók a nézők között szigorúan meghatározott akusztikai-algoritmikus rendben elvegyülve lépnek fel.

A *minimalista zene* az amerikai fiatal zeneszerzők körében bontakozik ki; előfutárának a képzőművészetre jellemző Minimal Artot tekintik. A minimalista zene lényege az egyszerűség: *ad absurdum* egy és ugyanazon rövid motívum ismétlődik és közbe-közbe egyik vagy másik szólamban alig érzékelhető tempókilengés jelentkezik. A zene eszközeinek és megvalósításmódjának viszonylagos egyszerűsége ellenére előadása és befogadása különös figyelmet igényel. Steve Reich, a mozgalom kiemelkedő személyisége azt tanácsolja a hallgatónak, hogy a percmutató lassú mozgásának vigyázásához hasonlatosan koncentráljanak a zenehallgatásra. Ez a fajta zene az abszurddal dialógusban olykor ájtatos, egyszerű

tisztaságában megrázó hatást kelt például Arvo Pärt *Fratres, Cantus in memory of Benjamin Britten* vagy *Tabula Rasa* művében.

A példák felsorolásának végezetéül mintegy összegezésképpen megemlítjük, hogy a vertikálisan megvalósításra váró eszmény a reális↔irreális között ingadozik. Ezért ami most fantazmagória, holnapra már csak fantázia, a mai utópia a holnapi eszmény, és fordítva, egy mai valóság az aktuális eszmény közvetítésével holnapi és holnaputáni utópiához vagy fantazmagóriához vezethet. Ilyen értelemben a groteszknek a konkrét értékmezőbe ugrása vagy az esztétikai érték abszurd kivetése az abszurd szférájába végeredményben viszonylagos. A hagyomány és újítás viszonyának fejlődésével tökéletes összhangban történik, hogy amit ma ironizálunk, groteszknek vagy abszurdnak nyilvánítunk, holnapra reális esztétikai minőséggel telítődhet.

4. A szép–rút kategóriái

A szép kategóriája két értékállapotban jelenkezhet: az első a humán mindennapi általános esztétikai rendszer abszolút koordonáló értéke; a második az esztétikai mező egyik alapértéke, komplementáris érték, mely a többi alapérték (fenséges, tragikus, illetve rút, alantas és komikus) „jogaival és kötelezettségeivel" bír.

Az első értelmezés alapján a szép kategóriájának három megnyilvánulási területét különböztetjük meg: *a természeti szép, a mindennapi szép* és *a tulajdonképpeni művészi szép.*

A természet a szép „manifesztálódásának tökéletlen" kerete (ahogyan Hegel mondaná). Valójában a természet csupán a valóspólust szolgáltatja, az esztétikai genezis inherenciáját; a természeti szép életre keltése, érzékivé tétele az alkotó és szépet szemlélő ember feladata. Az ember esztétikai szempontból is be kell cserkésszе a természetet, és csak ezután jöhet szóba a tulajdonképpeni természeti szép élvezete. A természeti, mindennapi és művészi szép között természetesen számos kapcsolat áll fenn.

„...a fogalom annyira közvetlenül belesüpped az objektivitásba, hogy mint szubjektív eszmei egység maga még nem kerül napvilágra, hanem lélektelenül teljesen átlépett az érzéki anyagiságba" – monja Hegel a természeti szép érzékelésével kapcsolatban (1980. 120.), majd így folytatja: „E csupán érzéki közvetlenség miatt azonban az eleven természeti szép nem *önmagában véve* szép, s nem *önmagából* és a szép jelenség végett *jött létre.* A természeti szép csupán más számára szép, vagyis *számunkra,* a szép-

séget felfogó tudat számára" (1980. 128.), és végül: „Ez az oka annak, hogy a szellem sem képes megtalálni a létezés, annak korlátozottsága és külső szükségszerűsége végességében igazi szabadságának közvetlen látványát s élvezetét, és e szabadság szükségletét ezért kénytelen magasabb rendű talajon realizálni. Ez a talaj a művészet, a művészet valósága pedig az eszmény" (1980. 156.).

A fogalom első funkciója értelmében láthatjuk, hogy a *mindennapi szép* szerkezete és megnyilvánulása közel áll a tulajdonképpeni szép művészi megjelenéséhez. Ide sorolhatjuk az alkalmazott művészeteket, mint például az építészet, ékszerészet, díszítés művészete, illetve a kertészkedés, belső terek művészete vagy a design. Mindezekben *a szép mellékértékként kel életre.*

A tulajdonképpeni *művészi szép,* a második funkció értelmében, az esztétikai mező egyik alapvető értéke, mely viszonylag önállóan sturkturálódik. Az esztétikai mező színességét biztosító művészi szép szerepének és fontosságának kiemelésére az esztétikaelmélet a fogalom dichotómiájához fordul, és olykor különállóan említi általánosan a szépet és sajátosan a művészit. Ez a dichotómia a különböző esztétikai értékek és ezek művészi állapotának összehasonlító és párhuzamos elemzésének sokféleségét szolgáltatja. Hiszen a rútat és alantast is *lehet, sőt kötelességünk* művészileg ábrázolni; a rútat hordozó alkotás ellenben nem rút, mint ahogyan egyes szemlélők gondolnák.

A szép a tengely központi pontszerűségének helyén található, és a tengely, valamint az egész rendszer nyugalmi állapotát, a csendet és az összhangot jelenti. A művészi szép viszonylagos önállósága ugyanakkor a többi alapértékhez fűződő kapcsolatára is utal. A *szép* tehát cselekvésében dinamikus, mind centrifugális, mind centripetális irányba hat.[51] A *fenséges* és *tragikus* pozitív értékei a kapcsolat kohézióját eredményezik: feszültségeik a középpont irányába, a szép felé oldódnak. A *rút, alantas* és *komikus* negatív értékei pontosan a szép központi helyzetével ellentétesen jutnak kifejezésre: a középponttól kisebb vagy nagyobb (néha visszafordíthatatlanul) mértékben a szélek felé távolodnak.

A tengely központi pontszerűségének helyzetéből adódik a szép egyedisége. Nemhiába mondotta Victor Hugo, hogy a szépnek egy, a rútnak ezer arca van.

Az egyensúly pontszerű mozzanatának egyedisége a művészi szép megvalósításának technikai és mesteri fontosságát is jelenti. Az esztétikatör-

51 Centrifugális – a központtól eltávolodik; centripetális – a központhoz közelít.

ténet a tárgy elhatárolásával és a történelmileg meghatározott szép megjelenésének és fejlődésének különböző korszakainak elemzésével foglalkozva erőteljesen kiemeli a széppel, valamint a szép műalkotássá formálásával kapcsolatban támasztott különösen nagy igényeit. Éppen ezért *az egyensúly, az összhang* és *az arányok sértetlensége* a szép strukturális ekivalenciái, melyek a szép pontszerűségét hivatottak alátámasztani: ott és akkor, csakis ott és csakis akkor jelenik meg a szép, és csakis a szép jelenik meg.

A szép egyedisége számos kivételes műalkotásban van jelen. A művészetekben általában a szép kategóriája rendkívül dinamikus jelentéssel bír. Hogyha a szép, Hegel szerint, érzékivé tett eszmény, hogyha a szép, Schiller szerint, élő forma, akkor a szép jelentésének dinamikusnak kell lennie: nem csupán az egyensúlyt jelöli, hanem az egyensúly megőrzésében és felvigyázásában játszott szerepre is utal. A zenében vibráló dinamikus széppel különösen a kisformák világában találkozunk. De nagyobb formába öntött műalkotások is lehetnek olykor a tiszta Szép szószólói: például Mozart *Egy kis éji zene* vagy Haydn *Nr. 1, C-dúr csellóverseny.* Ugyanez, a szép strukturális-dinamikus megjelenése más művészeti ágra és területre is érvényes. A költészetben, főleg a lírai kisformákban – szonett, elégia stb. – is megtalálható. De a nagyobb terjedelmű lírai költemények is lehetnek a Szép hordozói: például Petrarca vagy Ovidius műveiben. A képzőművészet bensőséges műfajai ugyancsak a szép felé irányulnak. Ábrázolásának legalkalmasabb területe a csendélet. Cézanne festészetében a szép rendkívül meggyőző és tanulságos ábrázolásaival találkozunk. Gondoljunk csak arra, hogy a rajongók nagy része csendéletet ábrázoló képekkel diszíti otthonát, nem pedig túlméretezett drámai alkotásokkal. De ez nem azt jelenti, hogy a nagyobb ihletésű művek alkalmatlanok a tiszta szép életre keltésére. Gondoljunk csak a XVII–XVIII. századi tájképekre vagy Poussoin, Lorraine festményeire.

Ezt az analitikus megállapítást fordított sorrendben is nyomon követhetjük. Számtalan kis lélegzetű mű nem elégszik meg csupán a szép érzékeltetésével, hanem különböző drámai, túlméretezett esztétikai értékekhez is folyamodik. Anton Webern kamarazene-miniatűrje, például a vonóshangszerekre írt *Trio,* ilyen kivételt képeznek, az említett példa a félelem és traumatikus sokk állapotainak miniatűrbe öntött élő vallomása. A schuberti dalok általában a szépet éneklik meg, kivétel az *Erkölnig* dal, mely balladai drámaiságot sugároz.

Azt mondják, hogy az arcképek és önarcképek (zenei szempontból is) a szubjektív bensőségességet általában az ember lelki nyugalmában, összhangjában, kiegyensúlyozottságában valósítják meg. De nem minden

esetben. Számtalan esetben az arcképek vagy önarcképek a drámai, tragikus vagy groteszk értékzonájából inspirálódnak: például a fiatal Kokoschka expresszionista önarcképe.

A szép különféle körülírása a szép üzenetének különféle stílusokba, áramlatokba hordozásának, áttételének köszönhető. Íme egy példa a *rútról* és egy példa a művésziről. A művészi nem minden esetben utal a szépre. A laikusok azt hiszik, hogy a művészi csakis szép lehet. Való igaz, hogy a művészi a tartalom és forma tökéletességre törő megvalósítását jelenti. De Raffaello mondása, miszerint *nem mindegy, hogy egy szép nőt festünk vagy pedig egy nőt szépen festünk le,* találó gondolat. Hiszen a rútat is lehet, sőt kötelező tökéletes művészieséggel ábrázolni. Paradox módon a rútat szépen kell ábrázolni. De ez a szép ábrázolás is történelmileg meghatározott és korról korra viszonylagos. S még az is megtörténhet, hogy e jelenségek helytelen megítélése korszerűtlenséghez vezet. Az előbbiekben már felhívtuk a figyelmet Velázquez és Bacon *X. Ince pápa* portréjának kétfajta ábrázolásmódjára. Velázquez a pápát olyannak ábrázolja, amilyen: sajátos negatív jellemvonásainak kidomborításával. Az egyházi uralkodó szúrós szemeivel, keskeny vonalba zárt ajkaival, dacos, konok állával és a trón karfáin megállapodó kezeivel, teljes pompában és gazdagságban a rút megtestesítője. Annak ellenére, hogy e rút a művészi tökélyben fogant. A pápa és egész udvara ismerte a kép üzenetét, viszont a pápa volt annyira diszkrét, hogy ne nehezteljen a festőre, mi több jutalomban részesítette. Ha hivatalosan el is ismerték a kép művészi érdemeit, hallgatólagosan tudomást vettek a festményből áradó realitás rútságáról. A jelenkori groteszk rútjához szokott ember számára a festmény szép, a reneszánsz szép eszményének vallomása. Ez a korszerűtlen paradoxon indíttatta J. Bacont, hogy e normákat elvetve a neoexpresszionista elvek másfajta tökéletességében fesse újra a témát. A rövidre zárt gesztusok, mimikák feloldása során a pompa, a gazdagság, a kény jelképeibe rejtett gonoszság a maga egészében tör fel: a trón kalodává válik, a megállapodott kezek már-már odabilincselődnek, a lezárt ajkak ordításra tátott szájjá tágulnak. A zsarnoki önkény settenkedő félelme, reszkető bizonytalanság, a bitorolt hatalom elvesztésének lázálma tárul elénk. Az első festmény a *még* stádiumába, míg a második a hatalom *utáni* stádiumba horgonyoz. Egy évszazadokon keresztül hordozott párbeszéddel állunk szemben, mely a szép történelmileg meghatározott jellegzetességére, illetve művészi megvalósításának módozataira hívja fel a figyelmünket.

4.1. A szépségeszmény történelmi fejlődése

A továbbiakban a szép stilisztikai-történelmi formálódásának, betetőzésének, majd hanyatlásának különböző stádiumaiban bekövetkezett szerkezetváltozások *rövid történelmi* áttekintésére kerül sor.

A *történelem előtti szakaszban* a szép a többi értékkel egyetemben szinkretikus egészet alkot. Ebben a szakaszban több fázist különböztethetünk meg, kezdve a paleolitikumtól, a neolitikumon keresztül egészen a vadság szakaszáig. A paleolitikumban a matriarchátus következtében a nőies szép dominál. A neolitikumban ugyanaz a szinkretikus érzés, melyben a szép is helyet kapott, ellentétes változáson megy keresztül. A szép abszolút etalonja a férfi – a harcoló férfi. A vadság szakaszában, a fémek felhasználásának korában a kollektív legszebb leánya viseli a legnagyobb vas karkötőt. Ez a fajta „szépség" szinkretikus a maga hasznos és gyakorlati értelmében, hiszen a leány hozományából kerül ki az eljövendő család vas- vagy bronzszerszámkészlete. A Nílus partjain született az az elbűvölő mítosz, mely szerint a legkisebb leány úgy szerette az apját, mint a sót az ételben. Viszont az apa csak azután érti meg a hasonlat jelentését, miután só nélküli ételeket kénytelen fogyasztani. A Nílus partvidéke sóban szegény, és éppen ezért a só különös értéket képvisel. Ebben az értelemben a szép, a szeretet és a hasznos újból szinkretikus egészet alkot.

A tulajdonképpeni antikvitásban a szépségeszmény a földrajzi zónák sajátosságainak megfelelően szerteágazik. A keleti antikvitás önkényes, zsarnoki jelleme hűen tükröződik a fáraók örök hatalmának, a szép élő formájában megörökített ábrázolásában. A szépségeszmény zsarnoki vetülete mellett az antik Kelet művészete a szépség megnyilvánulásának számtalan emberi vonását is elevenné teszi. Gondoljunk csak az amulettek és az ékszerek interkategoriális miniaturális szépségére, a bájostól az arabeszkhez, a *joli*tól a kecsesig, a líraitól a pasztorálisig stb.

Az európai antikvitás szépségeszménye hosszú időn keresztül a jó értékével szinkretikus, és ez az egység nagy részben a kalokagathia fogalom szemantikus tartalmának köszönhető. Az antik szépségeszmény művelése két központot eredményez: Athén és Spárta. Ez a két központ a szépségeszmény formáinak szimbolikus hordozójává válik, éspedig Athén a *légies szép,* Spárta pedig a *zord szép* bölcsője.

A *középkorban* a szépségeszmény két minőségi változáson megy keresztül. Elsősorban a szép érzéki jellege háttérbe szorul, helyét a transzcendentális szép foglalja el. Másodsorban ez a jellemvonás is két kiegészítő területre oszlik: az égi-transzcendentális és a földi-világi szépre.

Allegorikusan szólva a szép *duplex veritas* dichotómiájával állunk szemben, az Éva és a Szűz kultuszának megszemélyesítésével. A szépségeszmény zenei megvalósítása ugyancsak e két kánon függvényében történik. Egyik oldalon a szakrális egyházzene, a *gregorián ének* szépségeszményének kánonja található, másik oldalon pedig a *lovagi udvar*, a trubadúrok és minnesängerek költészetében és lírai dallamában kifejezésre jutott *művészetének* visszhangja. Ezek a különböző középkori alkotásokba állandósult eszmények nem csupán a kor szépségideáljának tanúságai, hanem az eljövendő korszakok szépségeszményének kiindulópontjai. Ennek értelmében a gregorián ének a reneszánsz és barokk szép szerkesztésének alapját képezi az úgynevezett *cantus firmus* alkalmazásában. A trubadúrok éneke különböző korok zenei szép formálásának előfeltételeként jelenik meg újból és újból (például Wagner *Mesterdalnokok* operájában).

A reneszánsz a szépségeszmény strukturálásának és érzékivé tételének új távlatát tárja elénk. Az antikvitás és középkor esztétikájának szintézise mellett egy új minőségi szakasz bontakozik ki, mely az ember és az emberi új reneszánsz eszményével hozható összefüggésbe. Új műfajok bontakoznak ki az emberi tematika, a reneszánsz egyéniség ábrázolására: az irodalomban a regény, a zenében az opera, a képzőművészetben a portré; ennek értelmében szervesen és lényegesen módosul maga a szépségeszmény is. Az előbbiekben tapasztalt ég–föld, zsarnoki–demokratikus, transzcendentális–világi megkettőződések jelen esetben *az emberről alkotott fogalom és az emberről alkotott eszmény köré* sarkosodnak. Az emberfogalom és embereszmény közötti viszony rendkívül dinamikus.

A továbbiakban az áramlatok és ábrázolásmódok mind rövidebb időközökben követik egymást: *barokk, felvilágosodás, klasszicizmus, romantizmus, nemzeti iskolák, modern áramlatok, jelenkor művészete.* A reneszánszban elindult dinamikus jelleg tovább fokozódik és terjed. Míg a romantikában a szép fogalmának jelentéskörét még három fázisba foglalhatjuk össze – preromantika, romantika és posztromantika –, addig a modern áramlatok a szép variánsainak számtalan lehetőségét tárják elénk. Éppen ezért szemléltetéseinkkel itt leállunk és a további műelemzéseket az esztétika szemináriumokra bízzuk.

4.2. A szépség szerkezeti elemzésének munkamátrixa

A következőkben a műalkotásokban megszemélyesített szépségeszmény elemző munkamátrixának felosztását mutatjuk be. Ez a mátrix a

mindennapi, természeti-szociális esztétikai értékek megnyilvánulási területeire is alkalmazható.

Az elemzés szerkezete négy síkból tevődik össze:

– az első sík az *érzékivé tett eszmény*t jelöli;
– a második sík az *esztétikai valós rétegében érzékivé tett eszmény*re utal;
– a harmadik sík az *érzékivé tétel megjelenítésének modalitásai*ra összpontosít (cselekmény- és helyzetösszefüggések);
– a negyedik sík az illető *esztétikai érték kísérő érzelmei*nek a hordozója.

A szép kategóriája esetében a mátrix a következőképpen működik:

1. A szépségeszmény egy bizonyos távlatilag megvalósítható cél esztétikai konkretizálásán, művészi érzékivé tételén alapszik. Az eszmény megjelenítésében az érzékivé tétel *sine qua non* feltétele az egyensúly, az összhang, a konszonancia és lelki nyugalom biztosítása. A béke, a barátság, a szerelem, az öröm stb. eszménye mindmegannyi műalkotásba vagy mindennapi összefüggésbe illő szépségeszménnyé válhat, hogyha a fent említett egyensúlyhatárokat betartja, és ha szerves részét képezi a szép történelmi megjelenítésében egyoldalúan elfogadott jellegzetességek és kifejezőeszközök egészének.

2. A második sík az esztétikai valósréteg a szépségeszmény érzékivé tételének, megjelenítésének analitikus kivizsgálását szolgálja. Ez a réteg mind a mindennapi, természeti, szociális, mind különösen a művészi szép megvalósításának feltételeivel foglalkozik. A szépség ábrázolására és megvalósítására vállalkozó valóság az értékrendszer valóspólusán található *inherencia törvénye* szerint cselekszik.

A valósréteg az illető értéket hordozó hősben és hősön keresztül testesül meg. Amint a műalkotás külső formájának elemzésekor látni fogjuk, ez a hős metaforikusan-szimbolikusan szólva a téma, a motívum, a sejt stb., tehát a forma felépítésének kis összetevője.

A szép esetében a motívum, hős stb. formájában összpontosított valóság pontszerűsége a tengelyen bemutatott és tárgyalt szép szerkezeti követelményeinek kell eleget tegyen: egyensúlyt, összhangot, természetességet, lelki nyugalmat kell biztosítson. Éppen ezért mind a mindennapi, mind a művészi anyag inherens tulajdonságokkal rendelkezik, melyben a feszültségek, disszonanciák, kontrasztok visszafogottan jelentkeznek: burkoltan, vibráló-ingadozó formában.

3. A zenei műalkotások cselekmény- és helyzetrétege a tulajdonképpeni zenei folyamatra utal, egyrészt a zenei diskurzus kibontakozására,

másrészt pedig a hangnemi keretre, a műben felhasznált hangzó anyagra. A mátrix harmadik rétegének véglegesítésében ugyanakkor mély nyomot hagy maga az üzenet is.

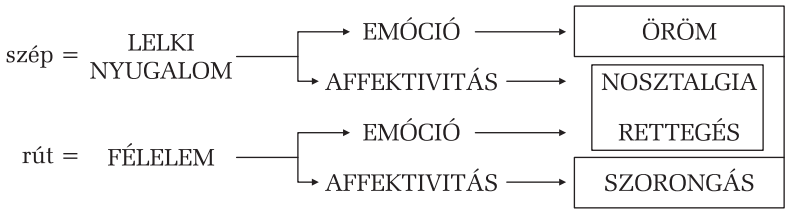
4. A zeneesztétika szempontjából fontos szerepet kapnak a kísérő érzelmek. Az érzelem leitmotivikusan jelentkezik: az illető alapértéket, a mi esetünkben a szépet, kíséri és képviseli. A zene kiváltképpen metaforikus művészet, a szépet a kísérő érzelmek metaforizálásával juttaja kifejezésre. A metaforikus átmenet kettős folyamatával állunk szemben, ahol a kísérő érzelem a határozott szervező közvetítő szerepét játssza.

A szépet kísérő érzelem a *lelki nyugalom,* valamint ennek társa, a rút esetében a *félelem.* Mindkét érzelem esetében beszélhetünk direkt és indirekt stádiumokról. A lelki nyugalom direkt stádiuma az *öröm,* míg a rút esetében a *rémület,* a közvetlen félelem. A félelem indirekt stádiuma a *szorongás,* az elidegendés meghatározhatatlan félelme, míg a lelki nyugalom esetében a *nosztalgia.*

4.3. A szép–rút érzelmi kísérőmetaforáinak vektoriális mechanizmusa

A kísérőmetaforák vektoriális mechanizmusa, kiváltképpen érzelmi síkon, az érzelmek említett két stádiumának együttműködését feltételezi. Tehát a szép kísérő érzelmének direkt – öröm (emóció) – és indirekt – nosztalgia (affektivitás) – stádiumait említettük, valamint a rút esetében direkt stádium a rémület (emóció) és indirekt a szorongás (affektivitás).

Jellegzetes és meghatározó ahogyan ez a két érzelem konfrontálódik direkt és indirekt stádiumaik megfeleltetésével. A lelki nyugalom a félelemmel kontrasztál, szembeállítva direkt fázisát a félelem érzelmének indirekt fázisával, és fordítva, indirekt fázisát a félelem direkt fázisával:



112. ábra

A szép értékének megjelenésekor az öröm emóciója dominál, viszont a háttérben felsejlik a szorongás, és fordítva, a rút hangsúlyozásakor ki-

tör a rettegés, de latens-nyugtató módon megjelenik a szép nosztalgiája. Az öröm esetében a szorongás árnyéka őrködésre, a szép vigyázására késztet. A rettegés mozzanatában a lelki nyugalom nosztalgikus emléke buzdít, erősít, túlélésre „kényszerít".

A szép–rút kontrasztja, az öröm és szorongás, illetve a rettegés és a nosztalgia összevetése, számos műalkotás, sőt életmű alapját képezi. A XX. század zenéjében Bartók Béla életműve híven követi ezt az elvet. Az egész bartóki életmű a szép és a rút harcára alapoz. Végső soron a zene kontrasztáló értékei ebben az esetben az ideális és torz kategóriaközti formáiban jelentkezik. *Ideális* és *Torz* – így nevezi Bartók a *Két portré* tételeit, és ezzel zenéje egész jelentéstartalmának a legbensőbb lényegét világította meg. Mert a bartóki zene metafora- és szimbólumrendszere az eszmény és a valóság esztétikai kapcsolatát egy sajátos dialektikában, az ideális és a torz ellentmondásos egységében juttatja kifejezésre. A *Két portré* Geyer Stefi hegedűművésznő zenei ábrázolása. Ismeretes, hogy az első portrét (az ideálisat) Bartók előbb külön írja meg abban a hegedűversenyben (1907), amelyet a művésznőnek ajánl, és csak később jelenik meg a *Két portré* (Ideális és Torz) végleges formájában. Amikor pedig 1953-ban Geyer Stefit megkérdezik, kit ábrázolt a torz kép, azt válaszolta, hogy szemben a fiatal lány eszményi arcképével, itt Bartók a művésznőt elevenítette meg. Úgy hisszük, hogy itt Bartók a személyes érzéseken túl a XX. századi művész életérzésének kétértékűségére is ráérzett: a szépség, boldogság óhajtása közben egy elidegenedett valóság ellenkezésekkel teli átélésének érzelmi antinómiáira.

A fából faragott királyfi balettben az ideális és a torz dialektikája már a maga belső szervezettségében van jelen a Bartókra annyira jellemző hídszerkezetben:

ideális
torz torz
ideális ideális

113. ábra

A sorrend egyezik az újraalkotott *Magyar képek* struktúrájával, de ezúttal a tematikus szervezettség a művet ellentéteiben feszülő egységgé alakítja:

– a délceg királyfi sikeresen kiállja a próbákat a királykisasszony szívéért, aki viszont rá sem hederít; (ideális)

– a tündér megbünteti a hiú királykisasszonyt azáltal, hogy a bábuba teszi szerelmessé: a királykisasszony átveszi a bábu groteszk mozgását, saját lényegét elveszíti; (torz)
– a magányos királyfit a természet befogadja (ez talán a legelőremutatóbb tétel Bartók későbbi alkotókorszakaira: sejteti már a másfél évtizeddel későbbi *Cantata profana*ból a szarvassá válás szimbólumának jelentéstartalmát is); (ideális)
– a széthulló bábu és a bűnbánó királykisasszony visszatérnek; (torz)
– ezúttal a királykisasszonyt teszi próbára a tündér, és bátorsága jutalma: visszanyeri a királyfi szerelmét. (ideális)

A *Cantata profana* az ismert hídszerkezetre épül, viszont jelen esetben a torz kulminál:

torz
ideális ideális
torz torz

114. ábra

A tulajdonképpeni változás ugyan az első rész végén megy végbe, mégis a kulmináció, a lényegcsere, a „pángroteszk" lét problematikája a középső részben alakul ki, az apa és a szarvasokká változott fiúk konfliktusában: „a mi szájunk többé nem iszik pohárból, csak hűvős forrásból" – énekli a tenor (Angi 1975. 15–24.).

Megvan tehát a szintézis a népmesei hangulat idézésében, megvan a torz kérlelhetetlen hangsúlya is az ideálissal szemben, és végül megvan a visszavonhatatlanság tragikuma is a szarvaslét motívumában; ennek így kellett történnie!

5. A fenséges–alantas kategóriái

A fenséges értéket három esztétikai fogalom képviseli: a tulajdonképpeni *fenséges*, a *hősies* és ezek negatív formája – az alantas. E három fogalom közül az esztétikatörténet egész folyamán megtalálható *fenséges* emelkedett kategóriaszintre. A *hősies* általában kategóriaközti összefüggésekben szerepel, viszont több, mint egy kategóriaközti forma: a hősies az emberben megszemélyesített fenséges vagy pontosabban az ember cselekedeteiben és egzisztenciájában megnyilvánult fenséges. Az *alantas* a fenséges negatív kiegészítője. A rúthoz hasonlóan viszont erőteljeseb-

ben kontrasztál a fenségessel és emeli ki ennek nagyságát és nagyszerűségét. Bizonyos esetekben azért az alantas is önállósulhat, természetesen negatív irányban.

A groteszk–transzcendentális tengelyen a fenséges a rendszer jobb oldalának akkumulatív zónáját uralja, a szép pontszerűségétől a konfliktuális tragikus pontszerűségéig. Az akkumulatív zónát megszakítottan, tehát a zóna bármely pontját, fenséges megnyilvánulások népesítik be. A fenséges jobbra vagy balra helyezkedésében a tragikushoz, illetve a szephez közelít vagy tőlük távolodik Ez az akkumulatív helyezkedés még nem jelenti a fenséges relativizálódását, a tragikustól, illetve széptől vagy mindkettőtől való függését. Ehhez hasonló befolyásról beszélhetünk a szép, illetve tragikus esetében is, de most már a fenséges irányából.

A kanti esztétika a fenséges viszonylagos önállósága irányába sarkosítja elemzéseit, míg a francia esztétika, például Etienne Sourieau, a fenségest a szép irányába sorolja. E két álláspont a műalkotásokban is visszatükröződik. Számos műalkotásban a fenséges viszonyjellege dominál. Más esetekben viszont a fenséges önálló megnyilvánulásával állunk szemben. Felhívjuk a figyelemet arra, hogy a mindennapi életben, a mindennapi esztétikum erőterében is ott van a fenséges ehhez hasonló relatív és önálló közötti ingadozása.

5.1. A fenséges mátrixának analitikus meghatározói

Elemzéseinket a munkamátrix meghatározóinak részletes kifejtésével kezdjük, és csak ezután térünk rá a fenségesről szóló esztétikai elméletek történetének kifejtésére. Ha egy pillantást vetünk a *fenséges történetére,* kiderül, hogy az elmélet és a gyakorlat között jelentős eltolódás tapasztalható a gyakorlat javára. A görög és keleti antikvitás művészete a fenséges alkotások gazdagságával tűnik ki, míg a fenségesről szóló elméletek csak jóval később jelennek meg.

A továbbiakban sorra vesszük a munkamátrix meghatározóit:

1. A *fenséges eszmény* megjelenését tekintve megállapíthatjuk, hogy a görög mitológia, és általában az összes görög legenda és mítosz a fenséges, illetve alantas mennyiségi polarizálódásának függvényében keletkezett, az Olimposz és Hadész kozmogóniai felépítésének megfelelően. Az Olimposz az istenek és istennők székhelye, az emberi mércét meghaladó elméretezett nagyság és erő szimbóluma, annak ellenére, hogy lakói az ember képére és hasonlatosságára jöttek létre. A Hadész királysága a transzcendentális erő negatív képviselőinek a lakhelye. Az antikvitás

alantas értéke komplementáris és az Olimposztól, illetve a fenségestől független. A két birodalom között létezett transzcendencia és kommunikáció, viszont minden esetben az Olimposz dominált. A transzcendencia egyértelmű és általában visszafordíthatatlan. Aki a „platóni barlangból" kijutott, többé már nem kívánkozik vissza, aki bent van, az nem veti fel a kijutás lehetőségének kérdését. Végső soron az átmenet a stádiumok közötti metamorfózis retorikájában összpontosul, és a nagy próbálkozást a teljes büntetés követi. Ikarosz a barlangból a nap felé tör, de a tengerbe zuhan. Prométheusz az Olimposz fényét és tűzét viszi el a barlang árnyékába, de az emberek kinevetik, majd az istenek megbüntetik. Laokoón és Antigoné is hasonlóképpen szenvednek. Jelen esetben a földi immanens és az égi transzcendens ethoszok megkettőződésének visszavonhatatlan összecsapásáról van szó. Az Olimposz és Hadész közötti konfliktuális helyzethez és kontraszthoz viszonyítva a középkori Paradicsom és Pokol kapcsolatában a fenséges és alantas értelmében sokkalta áttetszőbb transzcendentális ellentéttel találkozunk. A konfliktus ereje enyhül, sőt maga a konfliktus akár el is tűnhet. Egyetlenegy ethosz létezett, ez a Demiurgosz, minden és mindenki alá van rendelve. Agamemnon görög figurája helyébe, kinek jellemében a vezetői és az apai ethosz keveredik, választania kell csapata elvesztése vagy lánya, Iphigeneia feláldozása között, a keresztény-középkori mitológia Ábrahám figurája kerül, őt az ég teszi próbára és kész feláldozni fiát, Izsákot az Isten felszólítására. De az Úr megbocsát neki, és elfogadja a kosáldozatot. Konfliktusról jelen esetben nem beszélhetünk, csupán a félelem és az Istenbe vetett határtalan hit közötti fenséges feszültségről.

2. Ezek a cselekmények és feszültséghelyzetek lehetővé teszik, hogy a fenséges szerkezetének értelmében jellemezzük a fenséges hőst. A téma, a motívum, a sejt és a tulajdonképpeni fenséges hős minden más megfelelője a második rétegben alakul ki – a fenséges eszményt hordozó valósban –, a következőképpen:

– különleges fizikai tulajdonságok, hatalmas erő, impozáns megjelenés;

– a felsorolt figyelemre méltó fizikai tulajdonságokhoz belső szellemi-erkölcsi jellemvonások társulnak, melyek a hős fenséges arculatát hivatottak kiegészíteni. Ilyen tulajdonságok: a bátorság, következetesség, áldozatkészség, pártatlanság, hit, könyörületesség, szeretet, tisztaság stb. Ez utóbbi jellemvonás – az ártatlanság – különbözteti meg a fenséges hőst a tragikus hőstől. Amint látni fogjuk, a tragikus hős tudtán kívül hibákat követ el, melyekért felelnie kell, és ezek a cselekmény végén bekövetkezett

morális (néha fizikai) bukásához vezetnek. Általában csak akkor veszi észre hibáit, amikor már késő, és a helyrehozhatatlant megváltoztatni nem lehet. A fenséges hős szeplőtelen, egyetlenegy hibát sem követ el célja elérésében, és tiszta lelkiismerettel euforikus örömben győzedelmeskedik. De nem mindig. A fenséges hős is meghalhat és ezt hősies halálnak nevezzük.

3. A fenséges cselekmény és helyzet rétege az akadályok felhalmozásának és legyőzésének elvén alapul. A fenséges eszmény nagylelkűségének és erejének kiemelése érdekében a hősnek mind nagyobb és nagyobb megpróbáltatásokon kell keresztülmennie. Rendkívül találó példa e tekintetben Schiller *A kezesség* című drámai költeménye. A barátság eszményének fenséges parabolájával állunk szemben. Preromantikus összefüggésben a cselekmény és a hős egyaránt hangoztatja a barátság eszményének különleges erejét, melynél semmi sem lehet fontosabb, magasztosabb. A hős útjába állított akadályok egyre fokozódnak, de a schilleri hős nem inog meg, következetesen halad előre célja megvalósítása érdekében: a barát megmentése. A barátság eszményének határtalan hiperbolizálása eredményezi a fenséges üzenetet, melyre Schiller rájátszik a zsarnok figurájának szembesítésével.

A képzőművészetben a fenséges helyzeti állapotban van jelen. A térben ábrázolt, látszólag háromdimenziós kép egy sor motívumot állít egymás mellé, melyeket a néző a tabló szemlélése folyamán egységesítve, a fenséges szerkezetébe illeszti. El Greco *Vihar Toledo felett*je pontosan egy ilyen fenséges szituációt ábrázol. Kant *A természet dinamikus fenségéről* szóló elemzéseinek gondolatai jutnak eszünkbe a képet szemlélve: „Merész, kiugró s egyszersmind fenyegető sziklák, az égen feltornyosuló viharfelhők, amelyek villámokkal és mennydörgéssel vonulnak keresztül, vulkánok teljes romboló erejükkel, pusztulást maguk mögött hagyó orkánok, a határtalan háborgó óceán, egy hatalmas folyó magasról lezúduló vízesése stb. hatalmukkal összehasonlítva ellenállási képességünket jelentéktelenül kicsinynek mutatják. De ezek látványa annál vonzóbb, minél félelmetesebb, feltéve, hogy magunk biztonságban vagyunk; s mi szívesen nevezzük ezeket a tárgyakat fenségeseknek, mert a lelkierőt megszokott középszerűsége fölé emelik, s egy egészen másfajta ellenállási képességet ébresztenek fel bennünk, amely bátorságot ad ahhoz, hogy magunkat a természet látszólagos mindenhatóságával összemérhessük” (Kant 1966. 227.). A kanti értékelés expresszionista válasza csendül ki Johannes R. Becher költő szavaiból, aki megkísérelte a kép tartalmát szépen, expresszionista hiperbolák segítségével elemezni: „Apokaliptikus vihar közeledik, és félelmetes, explozív erejű felhőtömegek tornyosulnak a

látóhatáron. A vihar már ráveti árnyékát a város peremére, s a város elhalványodik és megremeg a fenyegető világvége láttán. A zöld halmok, amelyeken Toledo épült, ugyancsak elváltoztatják a színűket, kísérteties zöld színben játszanak. Körülölelik a folyót, amely mintegy bénultan a közelgő szörnyűségtől megáll, tunya tömeget alkotva egy kis sziget körül, mely csupasz és meztelen a borzalom visszfényében. A fű és a fák felriadtak – de mozdulatlanná dermedtek. Vihar előtti csönd. S egyre sötétebbnek látszanak az égen a felhők, a festő szinte érzékelteti a távoli mennydörgést, sejteti a villámokat – világfergeteg közeledését érezzük. Toledo maga is – tornyai, palotái, hídjai és boltívei –, már mielőtt a vihar teljes erővel kitör, alapjáig megrendült, s megrendülése egyben diadalként hat: Toledo helyt fog állni" (Fischer 1962. 131–132.).

De a festészet éppen ilyen meggyőző tud lenni a fenséges kontrasztáló kategóriájának, az alantasnak az ábrázolásában. Gondoljunk csak Picasso *Guernica* festményére.

A zene vagy építészet kifejezőeszközei sokkal komplexebben és metaforikusabban juttaják kifejezésre a fenségest. Néha a két ábrázolás összekapcsolódhat: az építészeti a zenei fenségest fejezi ki és fordítva. A. Stroe *Árkádok* vagy Xenakis *Metastasis* műveit említhetjük példaként.

Más zeneművekben a hiperbolikus szerkesztésmód utal a fenséges jelenlétére. Ravel *Bolerój*a egy ilyen hiperbola. Az egész mű egyetlenegy folyamatos mennyiségi felhalmozódásra épül a kulmináció eléréséig. A vége felé elért kulmináció pillanatában megszakad a mennyiségi felhalmozódás, és egy új tematikus elem oldja a feszültséget és zárja a művet. Egy másik hasonló példa Honegger *Pacific 231* (1923) szimfonikus műve. A zeneszerző így nyilatkozik művével kapcsolatban: „Mindig szenvedélyesen szerettem a mozdonyokat; számomra olyanok, mint az élőlények, úgy vonzódom hozzájuk, mint ahogy mások a nőket vagy a lovakat szeretik. A Pacificben nem a gőzmozdony zakatolását akartam utánozni, hanem zenémmel azt óhajtottam érzékeltetni, miként válik a látott benyomásból fizikai élvezet. A mű objektív megfigyelésből indul ki: a pihenő gép nyugodt lélegzéséből, az elindulás erőfeszítéséből, majd a fokozódó gyorsaság segítségével végül is eljut abba a lírikus-patetikus állapotba, amely egy háromszáz tonnás gyorsvonatot jellemez, amely 120 kilométeres óránkénti sebességgel rohan az éjszakába" (Pándi 1972. 243.). Rendkívül érdekes a cselekmény zenei megvalósítása. A fokozódó gyorsaság érzetét nem a tempó felgyorsulása adja. A tempó változatlan, a ritmusértékek változnak. A negyedek helyét a nyolcadok veszik át, majd ezek tizenhatodokká alakulnak, azután harminckettedekké és így tovább. A

fokozódó gyorsaság érzetét sokkal jobban sugallja az értékek eltúlzott felbontása, mint a tempó fokozatos gyorsítása.

4. A zenei fenséges metaforikus érzékivé tételének alapjául szolgáló *kísérő érzelem két egyidejűleg létező, de nem egymásba váltó, hanem váltakozó összetevőből* áll.

Döbbenet	Eufória

115. ábra

A döbbenet és az eufória konfrontálódik. „A lélek a természetben észlelhető fenséges elképzelésekor *megindultságot* érez, míg annak a természet szépségéről alkotott esztétikai ítéletében nyugodt kontemplációban van" (Kant 1966. 224.). A fenséges esetében viszont a szép–rút diszkréten vibráló egyensúly–egyensúlyhiányához viszonyítva a kontraszt mennyiségileg fokozott, eltúlzott szinten jelentkezik. A félelem helyébe a túlzott félelem, a *döbbenet* lép. Az öröm helyébe a túlzött öröm, az *eufória* kerül. E kettő váltakozása viszont végig a pozitív mező szférájában marad. Az *Ítéleterő kiritikájá*ban Kant kimutatja, hogy a fenséges birtokbavételének kísérő érzelme kettős próbatétel elé állítja az embert. Először a félelem, majd az eufória formájában. Kant a túlzott félelmet helyezi előtérbe. „A *fenséges* érzésének minősége: valamely tárgyra vonatkozó esztétikai megítélőképesség feletti nemtetszés érzése, de ez a nemtetszés abban mégis mint célszerű jelentkezik; ezáltal lehetséges, hogy a szubjektum saját képtelensége feltárja ugyanazon szubjektum valamely korlátlan képességének tudatát, és a lélek esztétikailag ez utóbbit csupán az előbbi segítségével ítélheti meg" (Kant 1966. 225.). Az ember kitartása tehát kétszer mérettetik meg. Először kicsinységében kell kitartania a mérhetetlen előtt, azután egyenlő, sőt magasabb szintre emelkedve a győzelem euforikus örömében legyőzi az akadályt. A természeti fenséges esetében Kant kitart a kísérő érzelem emóciójának negatív vetülete mellett: „A természet fensége láttán érzett gyönyör ezért is csak *negatív* (ezzel szemben a szép esetében *pozitív),* a képzelőerő szabadsága önmaga által való megfosztásának valamely érzése egy más törvény szerint jut célszerű meghatározásához, mint amilyen az empirikus gyakorlaté" (Kant 1966. 235.).

A szemlélődő fenségeshez képest az aktív fenséges esetében (*a hősies*) különbséget kell tennünk a túlzott félelem és öröm között. Ezek a *hősies fenséges* kiegészítő „emocionális leitmotívjai". A két összetevő nem

olvad egybe. Csupán egy homályos egymásba váltás jellemzi a katarzis összetevő érzelmeit, akkor, amikor a félelem és a szánalom egyidejűleg és szubjektív, valamint objektív módon, jobban mondva tranzitív és intranzitív módon működik. A hősies esetében meghatározó jellegű a két stádium egymás után következése: a félelem mozzanatának megélése és átélése, valamint az öröm mozzanatának megélése és határtalan élvezete.

A fenti kazettában szimbolizált érzelmek váltakozása a fenséges reakciójának megszüntével véget ér. A reakció kétféleképpen zárulhat. A kísérő érzelem hűen követi a tulajdonképpeni fenséges kibontakozásának fázisait, és a folyamattal egyidőben ér véget. Hogyha a fenséges jelenség diadalmas és euforikusan zárul, akkor pozitív és diadalmas végről beszélhetünk. Ha a fenséges reakció kibontakozásának folyamán a hős elpusztul, és a szerkesztés megáll a le nem győzött akadály szintjén, akkor természetesen a kísérő érzelem végső derivátuma is itt ér véget, de nem *diadalmaskodó eufóriában,* hanem csupán a *memento* szintjén. Ez a memento jelenti azon óhajunkat, hogy a fontos és nemes cél érdekében harcoló hős nagyszabású tetteit soha ne feledjük.

A közönség bensejében ébresztett érzelem tökéletesen összhangban van a művészileg ábrázolt érzelem metaforájával. Zenéről, festészetről vagy színdarabról legyen is szó, a befogadó szellemében együtt vibrál a művészileg metaforizált döbbenet és eufória érzelmeinek váltakozásával.

Nem mondható el ugyanez az *alantas negatív értékének* befogadásáról. Ebben az esetben a közönség nem ért egyet az alantas negatív hős emocionális megnyilatkozásaival. A közönség átélte érzelmek két kazettája homlokegyenest ellenkező emóciókat tartalmaz az alantas hős átélte emócióhoz képest. A kísérő érzelmek megkettőződéséről van szó, melyeket párhuzamos kazettákban csoportosítottunk:

Döbbenet	Eufória	= alantas hős
Remény	Döbbenet	= közönség

116. ábra

Az ábra értelmében az akadály elé állított, veszélyeztetett hős láttán a közönség reménykedik. A döbbenet akkor uralkodik el a közönség szívében, mikor az alantas hős győzedelmeskedik.

Éppen ezért az alantas értékének reakciója nyomán keletkezett érzelmek végső származékai is különböznek a fenséges értékének említett

érzelmeitől. Ha az első esetben a hős eufóriája megegyezik a közönség lelkületében ébresztett diadalmaskodó érzettel, az alantas érték esetében az alantas hős győzelme a közönség félelmét, rémületét vonja maga után. És fordítva, a pozitív hős eltűnése a közönség szomorúságát, gyászát eredményezi. A mi esetünkben viszont az alantas hős ármánykodásainak sikertelensége a néző megelégedettségéhez vezet. Az alantas ármánykodások hiperbolizálása stilisztikailag fokozódik. Amíg a reneszánszban, Shakespeare műveiben például, a közönség megelégedésére az alantas hős lelepleződik és elnyeri méltó büntetését, addig a romantikus hiperbolákban, Verdi *Othello* operájában például, az alantas hős büntetlenül megmenekülhet (lásd Jago figuráját).

5.2. A fenségesről szóló esztétikai elméletek történetéből

Ahogyan már említettük a fenséges esztétikaelmélete későbbi keletű, mint tulajdonképpeni művészi gyakorlata. A fenséges első elméleti utalásai az antikvitásban még nem tartoznak a tulajdonképpeni esztétikához, hanem a művészet egy ágát, a retorikát képviselik. Pszeudo-Longinosz *A fenségesről* című görög művében találjuk az első elméleti megjegyzéseket. Megállapításai empirikusak és a fenséges a szónoklat retorikai felépítésében játszott szerepére utal. Ezt példázzák a XXXV. fejezetbe foglalt eszmék. Longinosznak sikerül aláhúzni a fenséges mennyiségi, akkumulatív, sőt eltúlzott, mérhetetlen jellegét. Ugyanakkor Longinosz ráérzett a fenséges egyrészt szemlélődő, másrészt aktív-polemikus funkciójára. Részletesen kifejti a váratlan nézése kiváltotta csodálkozás érzését, és retorikájában szorgalmazza az ilyen csodálkozást kiváltó művészi eszközök alkalmazását.

A *középkorban* a fenségesről szóló elméletek a szép, transzcendentális, égi esztétikai szemléletével függenek össze. A középkori fenséges elméleteit meghatározó sajátos jellemvonások közül megemlíthetjük a szép meghatározásának absztraháló jellegét, a püthagoraszi arányok megőrzését a képzeletbeli hasonlatok mimetikus jellegével szemben. A gregorián ének a szép és a fenséges kifejeződése. A szakrális értékek emelkedő-megtisztító viszonyrendjei vertikálisan *a föld és az ég* transzcendens kapcsolatában születnek meg. A két értékrend egymásra hatása az esztétikai értékek immanenciáját lépteti át a szakrális szférába. Az imát, a könyörgést, a hálaadást, az üdvözülést, de a bűntudatot, az elkárhozás fölötti félelmet is már a transzcendálódott érzelmi állapotok kísérik, amelyek kristályos rendszerré alakultak a mise állandó és változó részeiben. Ebben

a viszonyrendekből létrejött keretben találjuk meg a lélek intim rezdüléseit a szakrális értékek viszonyában, amely sajátosan rendezi el az imádság földi-égi pólusai között az áhított egyensúlyt, a meghallgatást, például a szentimise állandó részeiben:

Tartalom	Könyörgés	Magasztalás	Hit	Akklamáció	Bíró	Ég	fenséges
Forma	Bűnbánat	Elragadtatás	Bizonyosság	Áhítat	Áldozat	Föld	szép
(Mise)	(Kyrie)	(Gloria)	(Credo)	(Sanctus)	(Agnus Dei)	(Gregorián ének)	

117. ábra

A Föld és az Ég transzcendentális pályáján a szép és a fenséges közvetlen kapcsolata bontakozik ki. A viszonyok nevezője a földi vetületet tükrözi, a szakrális érték kibontakozásának formáját. A számláló a kitűzött célt jeleníti meg, az ég felé irányított szép-fenséges viszonyának végső stádiumát. Az *ordinarium missae* minden tétele a szakrális érték és a szép-fenséges viszonyának különös rezdüléseit hozza létre. A K*yrie eleison* tételben például a *könyörgést* a *bűnbánat* készíti elő. Az *Agnus Dei* tételben az áldozat és a bíró a megváltás kétféle megnyilvánulását, kétféle értelmét idézi. Krisztus először áldozat, az Isten Báránya, aki feláldozza magát, majd az Ég Bárányaként, ítélő szerepében jelenik meg. Így maga az éghez szóló könyörgés is megkettőződik: először bűnbánó, majd könyörgő. A zenés mise művészi-esztétikai értékei teljes összhangot képeznek a szakrális értékek összetevőivel. Így például Bach H-*moll mise Agnus Dei* tétele több részből áll. Az első rész az „Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis" szöveg kísérő érzelmének metaforája. Az altária, melyet a continuo-basszuson kívül az egyesített hegedűkórus kísér, a bűnbánat és könyörgés tökéletes összefonódását fejezi ki. Az *Agnus Dei* utolsó szakasza a szöveg utolsó mondatán alapszik: „Dona nobis pacem". Ez a tétel a *H-moll misé*n belüli paródia: a tétel szó szerinti megismétlése a 6. tételnek, a Gratiasnak. A hatalmas kórusmű az eljövendő béke megelőlegezett köszönetét jelképezi.

Beethoven *Missa Solemnis* művében a szerkesztés hasonló. Az *Agnus Dei* tétel a zeneirodalom legfenségesebb békehimnusza. Sötét színezetű, tragikus hangú és hosszú terjedelmű első szakasza még csak könyörgés az Isten Bárányához, majd következik a partitúrában is „könyörgés külső és belső békéért" külön felirattal jelzett második szakasz. Pasztorális hangvétele mintha a már megvalósult világbékét tárná elénk: íme, a krisztusi életút és hősi küzdelem eredménye. Ám hirtelen tompa üstdobütések, izgatott vonósmenetek hangzanak fel: az emberiség békéjét ve-

szélyeztető háború zenei képe ez. A szólisták egyre fokozódó hevességű, könyörgő recitatívói mintha elhárítanák a veszélyt; újra a békés hangulat muzsikája csendül fel a kórusban és a zenekarban. Ebben a szakaszban Beethoven egy Händel-dallamot használt fel fugato-témaként, a *Messiás* Allelujájának egyik motívumát. De újra fenyegető hangok következnek: ha az üstdobok és trombiták az előbbiekben a külső béke ellenségeit ábrázolták, a most következő zenekari fugato az ember belső békéjének veszélyeztetőit: a rossz gondolatokat festi. (Az előző béketéma torzított változata a fugato alapmotívuma.) Ám az ember ezt a veszélyt is legyőzi – hirdeti a Missa utolsó szakaszának visszanyert békezenéje, amelyet már csak néhány ütem erejéig tudnak a háborús fanfárhangok fenyegetni.

A *reneszánsz* fenségesről szóló elméletei merőben ellentétesek az antikvitás vallotta eszmékkel. Az antik, középkori és reneszánsz esztétikai mező között létező különbségek és hasonlóságok megvilágítása érdekében kövessük újra nyomon e három korszakban lejászódott jelenségek fejlődését – külön hangsúlyozzuk az ethosz–affektus viszony strukturális-történelmi átmeneteit.

Az antikvitásban az esztétikai értékek alapja a kalokagathia. Etikai és esztétikai vonatkozásban minden, ami jó, az szép is és fordítva, a szép nélkülözhetetlen velejárója a jó. Az etikai és esztétikai értékek szerves összekapcsolása az ethoszfogalomban kerül kifejeződésre, ami annyit jelent, hogy etikai lényegű normák és magatartások művészi-esztétikai ábrázolása. A felfogás leghűebb tükröződése talán a zenébe valósult meg, hiszen a zene törvény – *nomos*. A későbbiekben, a latin periódusban, az antikvitás az ethosz személyes megnyilvánulását fogalmazza meg. Így születik az *affektus*. A latin eredetű szó a megnyilvánulás közvetlen stádiumában található érték kísérő érzelmére utal. És a közvetlen megnyilvánulás általában személyes.

Az *ethosz* egy történelmi korszak uralkodó érzelmi magatartásának társadalmi szinten, erkölcsi (normatív) érvénnyel megfogalmazott rendje, amely a közösségi lét közvetlen viszonyainak feltételeit szabja meg.

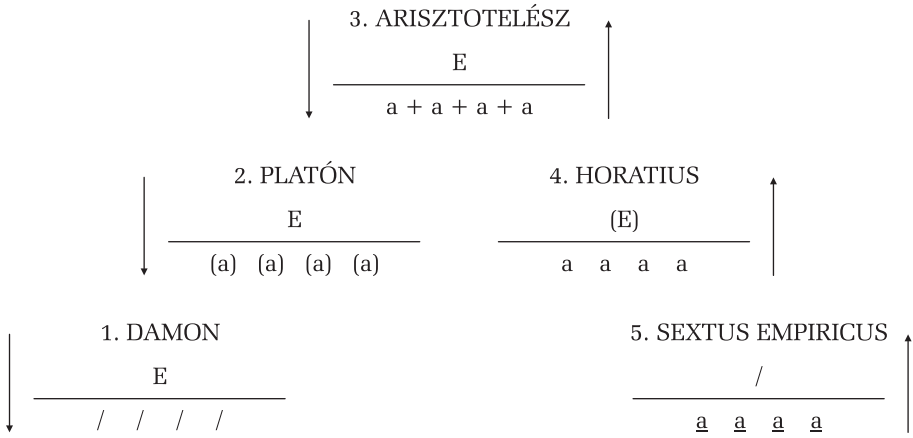
Az *affektus* a történelmileg determinált egyén személyes érzelmi megnyilvánulása a kor ethoszával szemben: megerősíti vagy gyengíti, létrehozza vagy megszünteti azt.

Viszonyuk dialektikusan átcsapásos, bizonyos szakaszokban ethosz, másokban affektus indítású. Éppen ezért megkülönböztetünk *ethosz-* és *affektusmodelleket*.

Mindkét kategória – ethosz, affektus – a társadalmi tudat és az életérzés etikai-esztétikai kapcsolatát jelölő történelmi-elemző kategória. Az

ethosz–affektus viszony történelmi elemzése pedig magának az esztétikum terének a történelmi elemzése. Mert az esztétikum-erőtér legintimebb meghatározó viszonya az ethosz–affektus viszony, amelynek konkretizálása elvezet magához az esztétikumtérhez, sőt közvetlenül jelöli ennek a térnek a dinamizmusát. Az esztétikum erőtere az ethosz–affektus viszonyon belül közvetlen, és tovább már nem definiálható; bennük az esztétikumtér már immanens; a teret benépesítő műalkotások az inherencia törvényeit követő egyedi alkotások.

Az antikvitás ethosz–affektus viszonyának „hídszerkezetű" fejlődése egészében véve a következő ábra szerint jelentkezik:[52]



118. ábra

Az első fázisban az ethosz–affektus viszonya ethoszmodellt hoz létre: a törzsi kollektív tudatot kísérő közös érzelmi magatartás nivelláló ethosza minden egyéni megnyilvánulást eleve kizár. Megalkotásának ideje körülbelül Kr. e. 400, és Damon nevéhez fűződik, aki Platón tanítómestere volt. De megszületésekor a modell már csak doktrinér séma: eltagadni szeretné a már megszületett affektusokat. Vektora ezért ethoszirányú és affektusellenes.

52 Ethosz = E, illetev e; affektusok = AAAAA, illetve aaaaa. Ezzel is sugallni akartuk, hogy *egy* ethosszal mindig több affektus lép viszonyba. A nagybetűk a modell uralkodó funkcióját, a nyilak az egymásra hatás irányát jelölik.

A második fázis ethoszmodellje az úgynevezett „platóni modell”: ugyanaz az ethosz uralkodik, mint Damon korában, de a már megjelent affektusok viszonyában. Az affektusok az ethoszrend ellenére jelentek meg, az egyéni szenvedélyek térhódításai. A még mindig egyeduralkodónak hitt ethosz nevében következetesen tiltják őket. A modell vektora kategorikusan az affektusok feletti teljes uralom igényét fejezi ki.

Az ethosz–affektus viszony csúcspontját Arisztotelész etikájában és esztétikájában éri el, a periklészi műelemzés margóján. Arisztotelész szintén elengedhetetlennek tartja az egységes ethoszrendet, de már nem tagadja (nem is tagadhatja) le a mindinkább erősödő affektusok jelenlétét. Az egyre éleződő ellentmondást a két pólus között az ethosz és az affektus összehangolásával próbálja elérni. A kétirányú vektor az affektusok és az ethosz ideális egységét jelenti.

A negyedik fázisban az ethosz és az affektusok rövid összehangolása véget ér, és az egyre erősödő affektusok háttérbe szorítják az antik ethoszt. A vektor irányt vált, és végső fokon a modell az ethoszirányítás vágyát fejezi ki.

Az ötödik fázis az ethosz–affektus-modell teljes elszubjektivizálódásához és az ethoszelem kiürüléséhez vezet. A hellenisztikus és római korszak modelljében a háttérbe szorított ethosz eltűnik, a felszabadult affektusok új erkölcsi rend hiányában elszubjektivizálódnak. A római korszak esztétikai hiedelme, hogy ismétli és felvirágoztatja a görög kultúra legszebb hagyományait. Ezért tele ven vágymodellekkel, élén a Horatiuséval, és persze telve szkepticizmussal is, élén Sextus Empiricusszal. De az állítások és tagadások kereszttüzében a hiteles erőtér modellje mégis csak az ethoszt bomlasztó szubjektivizálódott affektusoké.

A középkorban a szép és fenséges, ég és föld, bűnbánat és akklamáció közötti feszültségviszonyok az etika és az esztétika szintjén egy újfajta megfogalmazásban részesülnek. Az antik etikai–esztétikai viszony az esztétikai-szakrális viszony irányába mozdul, melyben a kísérő érzelmek szintjén is megtalálható a szép-fenséges szembeállítása. És ezeknek már semmi közük az antik *ethosz* és *affektusok* világához. Már a kezdetekben kollektív beállítottságúak, és a bűnbánatban vagy akklamációban, akár mindkettőben jutnak kifejezésre. A gregorián ének ne legyen szép! – mondja ki a középkori esztétika kánonja, csupán eszköz legyen elérni a Legfőbb Szépséghez, Istenhez. Nyilvánvaló, hogy ne az eszköz, hanem a cél legyen maga a szépség művelése. Persze a művelés eszköze – a gregorián ének maga – is szép, nagyon szép lehet s az is kell legyen. A gregorián ének nem művészet, több mint művészet. Hiszen benne az esztétikai érté-

kek – a művészi szép, fenséges, tragikus – csupán mint formák vannak jelen, tartalmuk több az esztétikum inherens tartalmánál. A gregorián énekben az esztétikai értékek a szakrális értékek hordozóivá válnak. A gregorián ének dallama a szent áhítat, öröm, dicsőítés, ujjongás avagy könyörgés, kiáltás, félelem, rettegés érzelmi metaforáit hozza létre, és ezáltal teszi érzékivé a szakrális értékek szemléletét. Mert a szépet kísérő lelki nyugalom vagy a fenségest hordozó döbbenet és euforikus öröm, illetve a tragikumot jellemző félelem és szánalom érzelmi metaforái a művészet és a vallás zenei találkozásában transzcendens átéléssé magasodnak.

A trubadúrok és minnesängerek udvari művészetében ez a kettősség másképpen jelentkezik: a fenséges a hősi tettekre utalt, míg a szép a szerelmi költészetet jellemezte. Íme Huizinga korjellemzése: „A középkori lovagság első virágzása idején a szerzetességgel elegyedik. Ebből a frigyből születtek a templomosok, a johanniták, a teuton és spanyol lovagrendek. De a valóság nemsokára, sőt talán már az első pillanattól kezdve meghazudtolja az eszményt, ezért az mindinkább a képzelet birodalmába száll fel, hogy ott őrizze tovább az áldozatkészségnek és az aszkézisnek a földi életben oly ritkán látható vonásait. A fantaszta és haszontalan kóbor lovag mindig szegény és kötöttségtől mentes marad, akárcsak az első templomosok. Igazságtalanság lenne, ha hazugnak vagy felületesnek tekintenénk a lovagság vallásos elemeit: a részvétet, hűséget, igazságszeretetet. Ezek lényeges részei. De a lovagi eszmét alkotó vágyak és képzetek, az erős erkölcsi megalapozottság és az ember harcos ösztönei dacára sem építettek volna ilyen szilárd keretet a szép élet számára, ha nem a szerelem lett volna a szüntelenül megújuló lelkesedés forrása. Sőt, magának a lovagságnak ezek a jellemző vonásai – a részvét, az áldozatkészség, a hűség – sem tisztán vallásos természetűek: erotikus jellegük is van” (Huizinga 1976. 59–60.).

A reneszánszban sajátos helyzet jön létre, a reprezentatív nyilvánosság a rendiség belső ellentmondásainak felszínre jutásával megszűnik, de nem örökre. A reneszánsz nyilvánosság lényege negatív: megszünteti a reprezentatív nyilvánosság feudális formáját, de az egyén–közösség vákuumán feszülő reprezentatív nyilvánosság helyére *még* nem kerül új, „igazi” polgári nyilvánosság. A városállamok (Firenze, Párizs, London) nyilvánossága mintha a polisz nyilvánosságát ébresztené fel: a fórumot. Az egyén–közösség űrt az egyén oldaláról indulva népesíti be. Itt nincsenek prekoncipiált ethoszrendek. A reneszánsz erőtér modelljei tipikusan affektus- és nem ethoszmodellek, éppen ebben ellenkezője az antik nyilvánosság erőviszonyainak. A reneszánsz nyilvánosság azonban még rövidre zárt polgári nyilvánosság. Az ethosz közösségi erejét gyöngíti a re-

neszánsz emberfogalom-embereszmény sajátos dialektikája: itt az ethoszrend pluralisztikus. Az új nyilvánosság fő tartalma a dinamizmusa: az összes erőt megmozdító felszabadultság akarása. De mindez itt mint negáció jelenik meg, az affektus irányai az ethosz kontrollja nélkül érvényesülnek. Felszabadult tagadások expanziója ez, amelyben az ethosz a végtelen lehetőségek skálája meghatározóból meghatározottá változtatja: a feltörő affektusok azok, amelyek kijelölik egy eljövendő ethosz távlatait.

Ezek szerint a reneszánsz affektusmodell a következőképpen alakul: a rendiség korlátait áttörő affektusok konszolidálják társadalmi pozícióikat, létezési módjuk az antik ethosz látszatába való burkolózás. De az antikvitás újjászületése csak látszat: valójában nem újjászületés, hanem az új születése. A reneszánsz személyiségek affektusai dirigálnak, és csak önmaguk törvényesítéséért vetítik előre közös nevezőjüket, a reneszánsz ember ethoszát:

119. ábra

Komplex és sokoldalú személyiségek tevékenységének kora ez: Leonardo da Vinci, Machiavelli vagy Michelangelo Olaszországban, Shakespeare Angliában vagy Dürer Németországban. A művészet, a kultúra vagy a hatalom géniuszai valahol egy általánosan érvényes ethosz körvonalait alkották meg: a reneszánsz dinamikus ethoszát.

A felvilágosodás korában, főleg Kantnál, a fenséges igen részletes elméleteivel találkozunk. *Az ítélőerő kritikája* c. művének A szép analitikája fejezetében Kant a fenséges és a szép értékét különválasztja. A fenségesről így nyilatkozik: „Fenséges az, amelynek már a puszta elképzelhetősége is a lélek azon képességéről tesz tanúbizonyságot, amely az érzékek minden mértékét meghaladja" (Kant 1966. 216.). E meghatározást viszont a következő megállapítások előzik meg: „Fenségesnek azt nevezzük, ami *mindenképpen nagy*" – kezdi Kant a fenséges definícióját, majd így folytatja, „a nagy és a nagyság teljesen különböző fogalmak (*magnitudo* és *quantitas*)" (Kant 1966. 213.). Kant szerint tehát a mindenképpen nagy az, ami minden összehasonlításon túl is nagy.

A fenséges érzetének minőségére utalva Kant így nyilatkozik: „egy esztétikai nagyságbecslésben el kell tűnnie a számfogalomnak, vagy meg kell változnia, és számára egyedül célszerű a képzelőerőnek a mérték egységévé

való komprehenziója. Ha már valamely nagyság az egyetlen pillantásban való szintézist szolgáló képességünk majdnem végső határát is elérte, és a képzelőerő mégis arra kényszerül, hogy számnagyságok révén hajtson végre esztétikailag egy nagyobb egységbe való szintézist, akkor lelkünkben esztétikailag korlátozottnak érezzük magunkat;" hozzáteszi azt is, hogy: „ezáltal lesz az esztétikai ítélet maga is szubjektív-célszerű az ész számára mint az eszmék forrása, azaz olyan intellektuális összegezés, amelynek minden esztétikai kicsiny; és így a tárgyat olyan tetszéssel fogjuk fel fenségesnek, ami csak a nemtetszés közvetítésével lehetséges" (Kant 1966. 225–226.).

A német felvilágosodáshoz képest a *francia esztétika* általános és kölcsönös összefügésben elemzi a fenségest. Étienne Souriau szerint a fenséges a szép szuperlatívusza. A gondolatot tovább folytatva, a romantikában Victor Hugo ugyancsak viszonyhoz kapcsolja a fenséges megfogalmazását, ebben az esetben viszont a *groteszkkel* veti össze, és így megteremti az esztétikai mező „romantikus típusát". A modern áramlatok tovább viszik a fenséges meghatározásainak és elemzéseinek ellentmondásos elméleteit. És ezek az elméletek hol a konkrét gyakorlathoz, hol az absztrakthoz állnak közelebb, hiszen a modern művészet hiperbolái olykor a végtelent jelölik meg a hajdani fenséges metaforájaként.

A brâncuşi-i életmű teljes egészében a végtelen és rejtett fenségest kelti életre: *Végtelen oszlop* (vég nélküli emelkedés), *Csend asztala* (vég nélküli szünet), *Csók kapuja* (határtalan szerelem). A Brâncuşi megemlékezésére írt zeneművek a fenséges hasonló érzékivé tételének példái: lásd Oláh Tibor, Doru Popovici vagy Terényi Ede műveit.

6. A tragikum kategóriája

A tragikum az esztétikai szféra *konfliktuális értéke*. A tengely jobb oldalán helyezkedik el, ami azt jelenti, hogy pozitív oldalról jelöli az eszmény konfliktuális állapotát, *in nascendi* stádiumától a *feloldozás pillanatáig*. A tragikum e státusa teljesen ellentétes a komikum státusával. Emez a tengely negatív, bal határán található és a konfliktus *a posteriori* stádiumát képviseli.

Az esztétikatörténetben a tragikum meghatározásának évezredes vitáját pontosan az analízis alternatívája képezte: a konfliktus meghatározó elvének észlelése és elfogadása avagy egy olyan megfogalmazás keresése, mely teljes mértékben kiiktatja a konfliktuális állapotot. Az évezredes vita következményeként kiderült, hogy a konfliktus lényegének mellőzése

egyenlő a tragikus lényegi vonásainak semmibe vevésével, vagyis a tragikum esztétikai entitásának megsemmisítésével.

Egy különleges érték elvesztése, legyen az akár az emberi élet, önmagában még nem tragikus, csupán a tragikum részleges megfogalmazásával állunk szemben. Úgyszintén a visszavonhatatlan és a változhatatlan nem a tragikum meghatározó jellemvonásai, csupán részleges körülírását képezik. A fenséges hős halála például önmagában már nagy veszteség; mint bármely halál visszavonhatatlan, és mégsem állíthatjuk, hogy tragikus jelenség. A nekrológokban gyakran olvashatjuk, hogy „x vagy y tragikus haláláról értesítünk". Ez a megfogalmazás a határtalan fájdalmat, a nagy veszteséget akarja kifejezni, mindezek ellenére helytelen szóhasználat. Való igaz, hogy a szeretett lény elvesztése, a halál, szomorú, és egyik legmélyebb emóciót kelti életre: a határtalan emberi fájdalmat. Mindezek ellenére nem nevezhető tragikus eseményenk; nem tartalmazza az eszmény konfliktusát, önmaga vagy a Sors összecsapását. Röviden a nonkonfliktuális veszteség nem tragikus. Látni fogjuk, hogy az eszménnyel való összeütközés tragikus vétekhez vezet, melyet még ha akaratlanul is követtek el, megbocsáthatatlan, és a hős morális bukását vonja maga után. A morálisan igazolatlan, konfliktust nem tartalmazó bukás a tragikum immanenciáján kívül esik.

A tragikum konfliktuslényege létének meghatározó sajátossága.

Konfliktus és konfliktus között viszont különbség van. Hiszen a komikum axiológiai jelentése is konfliktuson alapszik. A tragikus konfliktus megkülönböztető eleme két normatív elv, két ethosz elkerülhetetlen szembesítése és az ember e két véglet közötti vergődése a „kalapács és az üllő", illetve „Skülla és Kharübdisz" hasonlatával élve. A tragikus konfliktusok akartlanul elkövetett vétkek következményei. A tragikus konfliktust hordozó tragikus hős, amint már mondottuk, tudtán kívül hibázik, és mégis elítélik, ez okozza bukását. Jobban mondva túl későn ismeri fel hibáit. A fent említett jellegzetességek szerves összetevői a konfliktusnak. A tragikus kimenetel, „a tragikus vétkek megfizetése", a hiba késői felismerése jelentős emberi értékek vesztésével járnak együtt, a cselekmény kimenetelének visszavonhatatlanságát, változhatatlanságát vonják maguk után és mérhetetlen fájdalmat ébresztenek. A felsorolt jellegzetességek csupán a tragikus *kísérő* vonásai. A jelenség meghatározó és kiváltó vonása a véletlenül elkövetett hibák konfliktushoz vezető ellentétek szembesítésének kiélezése.

Első látásra úgy tűnik, hogy kevés ilyen tapasztalattal találkozunk, hiszen különösen kristálytiszta szerkesztést igényelnek. Ennek ellenére még a mindennapi élet is számos példát rejteget. Való igaz, hogy a

targikus hős és a művészileg feldolgozott tragédia nagy személyiségeket, különös cselekményeket, rendkívüli eseteket mutat be. Ugyanakkor a tragikus konfliktus hallgatólagos, csendesebb is lehet, mint például a Maupassant-novellákban.

A következőkben a *mindennapi élet egy tragikus konfliktusáról* szólunk, mely látszólagos jelentéktelenségében a hős megrázó élményévé vált. A hős, jelen esetben egy hátrányos helyzetű kislány, akit az egész osztály imád és kényeztet, kiváltképpen a padtársa. Történt, hogy egy napon a padtársnő otthon felejtette a házi feladatos füzetét. Hősnőnk megnyugtatta, semmi pánik ő majd megoldja a problémát. Az elsősosztályos gyermek ártatlanságával lépett a katedrához, és az egész osztály füle hallatára súgta a tanítónő fülébe, hogy a padtársnője otthon felejtette a füzetét, de ő garantálja, hogy a házi feladat megvan, és holnap majd leellenőrizheti. Salamoni bölcsességgel a tanítónő úgy határozott, hogy nem ellenőrzi a házi feladatokat, hanem az anyaggal haladnak tovább. A következmények tragikusak. Az egész osztály „árulásnak" minősítette a tettet: „Látod, elárultad a barátnődet, hiszen a tanítónő nem ellenőrizte a házi feladatokat, viszont a barátnődről tudja, és csak róla tudja, hogy nem volt itt a füzete." Hosszú időn keresztül hősnőnket kizárták a csapatból, persona non grataként elkülönítették. Több mint egy év eltelt, amíg a probléma megoldódott, mikorra a gyerekek megértették, hogy nem árulásról van szó, hogy jó szándék vezérelte a kislányt. Hiszen nem lehet tudni, hogyan dönt a tanítónő az információ hiányában. Ugyanúgy az új lecke előtt ellenőrizhette volna a házi feladatokat, és ebben az esetben a füzet nélküli kislány bajba jut.

A szép–rút, fenséges–alantas kategóriához képest *a tragikumnak nincs a természetben megnyilvánulási tere.* A természet nem alkalmas tragikus vétkek és morális bukások konfliktuális körülményeinek biztosítására. Ennek ellenére létezik egypár mozzanat, mely széles etikai skálán tragikus premisszákhoz vezethet. Itt főleg a gyógyíthatatlan betegségekre gondolunk, melyek megannyi műalkotás tragikus paramétereinek ihletését szolgáltatták: J. P. Sartre színdarabjai vagy Erich Segal *Love Story* regénye nyomán készült film; ide sorolhatók a nukleáris energia rejtett veszélyei is.

Mégha a mindennapi élet tragikuma gyakoribb, mint gondolnánk, *művészi megvalósítása* annál nagyobb hozzáértést és különleges hajlamot igényel. D. D. Roşca *Tragikus egzisztencia* című filozofikus művében külön felhívja a figyelmünket a tragikus jelenség művészi megvalósításának nehézségeire. Ezek a nehézségek nem csupán a tehetségre és hajlamra vonatkoznak, hanem elsősorban a műfajokat és a műfajspecifikumokat érinti.

Ezért a színház, irodalom, költészet, filmművészet kifejezőeszközei aktívan és találóan működnek közre a tragikus konfliktus sajátosságainak explicit kifejezésében. Más területek kevésbé meghatározott nyelvezetének köszönhetően (kevésbé objektuális-konkrét és/vagy kevésbé fogalmi-absztrakt), mint amilyen a zene, tánc, némafilmben a pantomím, a tragikus konfliktus ábrázolása komplex problémafelvetést jelent. Éppen ezért a brahmsi szimfóniákra jellemző konfliktus ellenére gondot okoz magának a tragikusnak a körülírása. Ugyanezt elmondhatjuk a festészetről is. Főleg a történelmi tematikájú festmények gyakran elevenítik meg a tragikum értékét. I. Repin festményei ilyen tragikus témákon alapulnak. A szobrászatban főleg csoportalkotásokban valósítható meg a tragikum, ilyen például a *Laokoón-csoport.* Laokoón főpap és fiainak haláltusáját a ródoszi Hagészandrosz, Athénodórosz és Polüdórosz örökítette meg. Amikor Laokoón két fiával áldozatot akart bemutatni a tenger istenének, Poszeidónnak, akinek választott papja volt, a tengerből két óriáskígyó jelent meg, és fiaival együtt megfojtotta – ezt a mozzanatot ábrázolja a kompozíció.

6.1. A tragikum művészi szerkezete

1. Az eszmény akkor válik tragikussá, amikor egy megvalósítható távlati cél olyan konfliktushelyzetekben kerül bemutatásra, melyek elkerülhetetlenül hordozójának kompromittálásához és morális bukásához vezetnek. Gyakorlatilag minden távlati célnak lehet tragikus állapota. A *szerelem* tragikus vetületével találkozunk *Rómeó és Júlia* történetében Shakespeare-től Prokofjevig. A *barátság, testvériség, hűség, hazaszeretet* mindmegannyi tragikus helyzetbe hozható eszmény.

2. Az eszmény tragikus érzékivé tételében, a tragikus hős és a tragikus szituáció alakításában, valamint a kísérő érzelem vezérlésében általában a teljes tragikus esemény kibontakozásának két alternatíváját különböztetjük meg. Az alternatívák a *morális bukás* problémája köré csoportosulnak. A következő kérdések vetődnek fel: mi okozza végül is a tragikus konfliktus kialakulását, mi a tragikus vétek, a végérvényes megsemmisülés, a bukás és a büntetés következménye?

Az érzékivé tett tragikus eszmény fejlődésében egyaránt megtalálható mind a korai jelenségnek – nevezzük *korán jött újnak* –, mind a késői mozzanatnak – nevezzük *a halódó réginek* – értelmezett művészi ábrázolása. Mindkét esetben megjelenésük *elsődlegessége* a megkülönböztető-tragikus kritérium. És ez a kritérium különösen egyértelmű a védelem nélküli törékeny és sebezhető korán jött új esetében. A halódó régi eseté-

ben nem beszélhetünk ennek első fellépéséről, és mégis elsődleges. Elsődleges sajátossága a *régi első bukására* alapoz, amikor vétke még tragikus, és bukása már nem komikust idéző képmutatás, hanem a hős tettei helyességének meggyőződését sugározza.

Prométheusz, aki ellopta az égből a szent tüzet, és minden találmány és kultúra forrásaként az emberiségnek ajándékozta, Laokoón, aki elárulta az olimposzi titkot a trójaiak megmentése érdekében a szereteten és áldozatkészségen alapuló elkötelezett és érdektelen barátság első követei. Antigoné a testvér iránti szeretet, Cordelia az apa iránti szeretet korai hősei, de Rómeó és Júlia az elsők, akik szerelmükért szembeszegülnek az oligarchikus szokással. Megsemmisülésük, tragikus vétküknek megítélése és az egész megoldás különösen mély *pátoszt* és határtalan *együttérzést* vált ki a nézőben.

Lear király a halódó régi képviselője, akinek iszonyú fájdalmakat és szenvedéseket kell átélnie: gyermekeinek égbe kiáltó hálátlanságát. Tragédiáját saját maga okozza: vak és néma Cordelia igaz szeretete előtt, és elfogult másik két lánya szép szavakkal palástolt gonoszsága előtt. A saját tévedései áldozatául esett agg, elborult elméjű királyt kitagadott leánya, Cordelia szabadítja meg a megaláztatástól, kitaszítottságtól. A tragikus összetűzés effajta alternatívája is pátoszt ébreszt a nézőben, de kisebb intenzitású pátoszt, mint az előbb említett esetben, mikor egy beteljesületlen életet érint a korai halál, az életerős ifjúságot ragadja magával. A pátosz ilyenfajta árnyalása ellenben nem csökkenti a félelem- és szánalomátélés katarzisának mélységét.

A két alternatíva számos esetben polifonikusan kiegészítve egymást jelentkezik egy és ugyanabban a tragikus konfliktusban, és ez a tény nem csökkenti vagy növeli egyik értékét sem. Esetleg mennyiségi különbségek jelentkeznek annak függvényében, hogy melyik alternatíva végső megoldása dominál. Például a veronai szerelmesek halálát a halódó régi tragikus összeütközése követi a Capulet és Montague család képviselőinek személyében, akik gyermekeik halálának döbbenetében kibékülnek... de már késő. Jelen esetben a korán jött új tragikuma dominál. Hasonló Prométheusz esete is, aki elsőként lázad az Olimposz ellen, és ellenszegülése az istenek büntetése ellenére az antik halódó ethoszának elsődleges bukását vonja maga után. Lear király tragédiájában a halódó régi megsemmisülésével találkozunk, de jelen van a korán jött új bukása is.

A tragikus konfliktus kibontakozásában előforduló különbségek és dichotómiák átlépnek a *tragédia műfaj* immanenciáján, és más műfajokban, a zenét is beleértve, bontakoznak ki. A beethoveni alkotás tragikus

üzenete általában az első alternatíva, a túl korán kibontakozott új értelmében strukturálódik. A szimfóniák, főleg a nr. 5-ös, c-moll *Sors*-szimfónia, de az *Appasionata* vagy *Pathétique* zongoraszonáták is a korán jött új tragikumát hirdetik. Oidipusz tragédiájának zenei feldolgozása a régi halódó alternatíváját hozza. Ha Enescu *Oidipusz* oratóriumára gondolunk, akkor két jelenetre hívjuk fel a figyelmet: Oidipusz Kolonoszban, valamint a Sfinx és Oidipusz párbeszéde. Sztravinszkij *Oidipusz Rex* oratóriumának végső megoldása Szophoklész első Oidipusz-drámájának tragikus összetűzésén alapszik, ahol a halódó régi bukásával állunk szemben Iokaszté öngyilkosságában és Oidipusz megvakulásában. A tragikus vég mindkét variánsát megtaláljuk a liturgikus témák diszkrét, a keresztény ethosznak megfelelő feldogozásában is: például Händel *Brochespassion* vagy Brahms *Ein Deutsches Requiem*.

A színdarabban, operában, irodalomban, költészetben, de a képzőművészetben is a tragikus konfliktus hőse *sajátosan* van jelen. A hangszeres zenében viszont a tragikus hős *metaforikusan* jelentkezik: a tragikus összetűzés kísérő érzelmei a témák, motívumok, a struktúra kis és nagy összetevőinek feldolgozásában metaforizálódnak zeneileg, és ezáltal a tragikus üzenet szimbolikus hordozóivá válnak. A továbbiakban a tragikus hős meghatározó jellemvonásait mutatjuk be, ezek a jellemvonások, *mutatis mutandis,* a hangszeres zene motívumaira és témáira is érvényesek.

Fizikai és pszichikai síkon is a tragikus hős meghatározó jellemvonásainak nagy része megegyezik a fenséges hős jellemvonásaival. A tragikus hősnek úgyszintén reprezentatív külsővel kell rendelkeznie, szépnek, erősnek, bátornak, lendületesnek kell lennie. Az általános művészi gyakorlattól eltérően viszont mind a fenséges, mind a tragikus hős szerényebb fizikai külsővel is rendelkezhet. Például Pasteur, aki az orvostudomány történetében talán a leghősiesebb tettet viszi véghez, saját magán próbálja ki oltásának hatékonyságát, kivételes fenséges hősnek számít. És tudott dolog, hogy Pasteurnek nem volt sem sportos, sem vonzó külseje. Ugyanezt elmondhatjuk a tragikus sorsú dán hercegről, Hamletről is. Ilyen esetben pontosan a hős, illetve az utolsó pillanatig tétovázó antihős belső, intellektuális jellemvonásai kerülnek felszínre.

A tragikus hős pszichikai jellemvonásai általában a fenséges hős jellemvonásaival azonosak: mint például a bátorság, következetesség, áldozatkészség, őszintesség, ártatlanság stb. A tragikus hős kibontakozásában viszont megjelenik egy sajátos jellemvonás, mely egyértelműen elhatárolja a fenséges hőstől: a tragikus tévedés elkövetése és ennek következménye, a büntetés.

A tragikus zene témái, motívumai, sejtjei úgy épülnek bele a műbe, hogy az említett strukturális állapotok metaforikus hordozóivá válhassanak. Gondojunk csak Beethoven *V. (c-moll) szimfóniája* első tételének felépítésére vagy Schubert *Befejezetlen szimfóniájának* indító témájára.

3. A tragikus munkamátrix legbonyolultabb összetevője a harmadik réteg: a tragikus cselekmény és szituáció.

A tragikus cselekmény áttekintése érdekében vessünk egy rövid történelmi pillantást a tragikus művészet kialakulására. Három szakaszt különböztetünk meg: az antik *sorstragédiák;* a középkori *misztériumjátékok;* a reneszánsztól napjainkig a *modern tragikuma*. Ez utóbbi tovább tagolódik és megkülönböztetünk: Shakespeare vagy Monteverdi *reneszánsz* tragikumát, Racine, Corneille vagy Rameau *klasszikus* tragikumát, Mozart *tragikumát és démonikus* jellegét, Beethoven *Sturm und Drang tragikumát,* a *romantikus* opera tragikumát és végül a tragikum jelenlétét a *nemzeti iskolákban,* majd a *modern áramlatokban.*

a) A sorstragédia az antikvitás tragikus konfliktusának etalonja. Amint a meghatározásból is kiderül, a sors irányítja a konfliktust és a végső megoldást. Statikus konfliktussal állunk szemben: elejétől fogva adva van, aminek történnie kell. Az expozíciótól az epilógusig a sors diktálja a tragikus konfliktus kibontakozását. Művészi szinten az Olimposzon elgondolt és meghatározott cselekmények utólagos feleleventéséről van szó. És mégis ebben a „változó változatlanban", ebben a „mozgó mozdulatlanban" rengeteg meditálásra ösztönző mozzanat van, mely arra késztet, hogy azonosuljunk a hőssel, ennek sorsával és érzelmileg is átéljük szenvedéseit.

Az antikvitás sorstargédiái főleg a színművekben jutnak kifejeződésre. Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész tragédiái a tipikus tragikus konfliktus ábrázolásának mintapéldái. Ezenkívül számos szobrászati alkotásban is fellelhető, mint például a Laokoón szoborcsoport.

b) A középkori misztériumjátékok a tragikum fejlődésének egy különleges állomását jelentik. Ezek a színházi műalkotások nem kimondottan a vétkek konfliktusára alapoznak, hanem egy összesítő konfliktusra, a vétkek megváltásának gondolatára összpontosítanak. Itt főleg a *passiókra,* Jézus kereszre feszítését kísérő szenvedések fontosabb, bibliai szövegekből ihletett jeleneteinek ábrázolására gondolunk.

Az effajta cselekményfelépítésnek a technikája és művészi stratégiája majd a középkor végi Dante *La Divina Commedia* művében kristályosodik ki. A *La Divina Commedia* nem színdarab, de a Pokol és Paradicsom közötti hatalmas allegorikus utazás formájában a középkori gondolkodásmód és érzelemvilág klasszicizálását juttatja érvényre az utazás cselekményeinek

és jeleneteinek szimbolikus-allegorikus mélységei feltárásával. A *La Divina Commedia* leíró és kvázi-epikus jellegénél fogva számos utólagos feldolgozás alapját képezi, ugyanúgy, amint az antik mitológia vagy a homéroszi eposzok kimeríthetetlen művészi ihletés forrásául szolgáltak és szolgálnak napjainkban is, főleg tragikus témák és üzenetek kifejezésében.

A mű egyik kiemelkedő jelenete az ötödik énekben bemutatott két szerelmes, Francesca da Rimini és Paolo Malatesta tragikus sorsa. A továbbiakban ebből idézünk:

„»Ott születtünk, ahol a partvidékre
leszáll a Pó és a tengerbe tér meg,
hogy társaival békét lelne végre.
Szerelem, gyenge szívnek könnyü méreg,
társamat vágyra bujtá testemért, mely
oly csúf halált halt – rágondolni félek.
Szerelem, szeretettnek szörnyü métely,
szivemet is nyilával úgy találta,
hogy látod, itt se hágy keserve még el.
Szerelem vitt kettőnket egy halálba,
Ki vérünk ontá, azt Kaina várja.«
A gyászos pár ily szavakat kiálta.
S míg hallgaték e gyötröttek szavára,
lenéztem s ajkamon kirört a sóhaj.”[53]

A téma annyira drámai, az összetűzés pedig oly tragikus, hogy számos utólagos feldolgozás és parafrazálás követte. Ingres a festészetbe ültette át a témát. Csajkovszkij egyik „szimfonikus fantáziájánk” a címe a hősnő nevét viseli, Rahmaninov pedig egy opera seriát alkot a téma alapján. A legkiemelkedőbb parafrazálás talán Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* című drámája és a drámát követő Debussy ugyanazt a címet viselő operája.

A középkori bibliai témákhoz visszatérve, valamint ezek tragikus vetületének zenei érzékivé tételét tekintve említjük a barokk kor középkori forrásokon alapuló passióirodalmát, lásd Schütz vagy Bach passióit[54].

c) A *modern tragikum* cselekménye az antik konfliktus felépítésének fonalát viszi tovább. Megváltozik viszont a művészi-esztétikai általánosítás történelmi szerkezete, és ez maga után vonja az új tragikus cselekmény paramétereinek és dimenzióinak változását is. A sors elveszíti mindenha-

53 Kardos 1962. 569–570.
54 Lásd Angi 1994. 2–18.

tó jellegét, és a konfliktust, az elkövetett tragikus tévedést, a hős elkerülhetetlen morális bukását, a visszavonhatatlan tragikus fájdalmat meg kell magyarázni. Ebben a felállításban a sors burkolt formában, szimbolikusan-allegorikusan van jelen. Shakespeare tragédiáiban például a történelmi események *hű megőrzését* követő *különösen szilárd logika* győzi meg végső soron a nézőt. A Romeónak intézett levél kézbesítését kísérő tragikus kimenetel egy reális történelmi tényen alapszik. Az év és a hely, amikor és ahol a cselekmény lejátszódik, pestis miatt zárlat alatt van. És a levelet kézbesítő szerzetes a zárlat miatt nem juttathatja el a levelet címzettjének. Így Rómeó, mivel a valóságot nem ismeri, öngyilkos lesz.

A cselekmény logikus felépítésében a *véletlen* is szóba jöhet. Ennek egyetlenegy feltétele van: ténylegesen véletlen legyen, erőltetésnek, mesterkéltnek nyoma nélkül. E. Zola *Thérése Raquin* regényének fimesített változatában, Marcel Carné rendezésében (1953), valósághűen és hihetően kerül bemutatásra az elkerülhetetlen tragikum végzetessége.[55]

6.2. A tragikum zenei megjelenítése

A tragikum zenei megjelenítéséről tárgyalva figyelembe kell vennünk néhány analitikus szempontot.

Elsősorban a *tragikus konfliktus pontszerűségének* elemzését, mely általában a tragikus cselekmény kibontakozásának fő meghatározója. Amint említettük már a grotesz–transzcendens tengely értékeinek elhelyezkedése kétféle lehet: pontszerű és zonális.

55 A hősnő és társa hosszú időn keresztül kénytelenek lefizetni egy alakot, aki látta, amint Thérése idős férjét kidobták a vonatból. Az utolsó fizetéskor mindkét fél biztosítékot akar: Thérése és szeretője követelik, hogy a zsaroló írásba adja, hogy több követelése nincsen, ellenkező esetben önmagát is kompromittálja e levél által. A zsaroló viszont attól fél, nehogy őt is eltegyék láb alól, ezért egy levelet hagy hátra az ügyészségnek címezve, amelyben részletesen beszámol a történtekről és a levelet egy kislányra bízza. Ha bizonyos idő múlva nem jön érte, a kislánynak postáznia kell a levelet. A találkozás zökkenőmentesen zajlik, a szerződés aláírva, a pénz a zsarolónál. És a morális feszültség megszűnik… Igen ám, de most jön a véletlen. Induláskor a ház előtt a zsarolót elüti egy kisgyereket kikerülő teherautó. Utolsó erőfeszítéseivel sem tudja megmagyarázni a kislánnyal kötött egyezségét, meghal. Ott maradnak ketten kétségbeesetten, a bűnősség tudatával, az elkerülhetetlen büntetésre várva. A film utolsó jelenete a kislányt ábrázolja, amint postaládába dobja a szóban forgó levelet.

A zonális stádiumok az illető érték tér-idő létére utalnak (akkumulatívabb, változékonyabb, változatosabb). Ebben a stádiumban az illető fenséges, hősies ellentétes értékekkel az alantassal kondicionálódik.

A pontszerű stádiumok különösen szigorú szervezést igényelnek: nem lehet őket sem hamarabb, sem később, sem előbbre, sem hátrább megalkotni, csupán *akkor és ott, abban a pillanatban és azon a helyen. Egyetlenegy mozzantra alapoz;* mondhatni, a tét igen nagy, de *a cselekmény és szituáció abban a termékeny pontjában* összpontosul. Két ilyen mozzanat létezik: a szép – *az egyensúly tökéletes mozzanata* – és a tragikus – *a konfliktus abszolút mozzanata*. Ellenpólusaik, a rút, illetve a komikus, inkább homályosabb, szabadabb mozzanatok.

A tragikus felépítésének szigorából kifolyólag jelentek meg majd minden művészeti ágban sajátos műfajok és műformák.

A zenében az *opera seria* műfaj hivatott a tragikus érték plenáris ábrázolására. A hangszeres zenében – a konfliktusmozzanatok metaforizálására – a legmegfelelőbb műfajok a *szimfónia* és a *szonáta,* különösen bitematikus formájukban (szonátaforma, rondoszonáta). A fuga és más monotematikus polifonikus technikák inkább a fenséges-hősies vagy alantas értékeinek érzékivé tételét szolgálják. Ebből nem vonhatjuk le azt a következtetést, miszerint a barokk polifónia a fenségesre, a klasszikus szimfonizmus a tragikusra szavaz. Annak ellenére, hogy igenis beszélhetünk a barokk és klasszikus kor közötti ilyenfajta stilisztikai dichotómiáról, nem szabad megfeledkeznünk, arról, hogy a barokkban – még ha kisebb mértékben is – jelen van a tragikum, például D. Scarlatti csembalószonátáiban. Valamint a beethoveni szimfóniákban számtalan fenséges mozzanat tárul elénk, továbbá figyelemre méltóak szakrális művei is, pédául a *Missa Solemnis.*

A tragikus üzenetet hordozó zenei műalkotások *metaforikus általánosításai* lényegesen hozzájárulnak az érték érzékivé teléhez. Az érzékivé tétel általában a metaforikus átmenet megkettőződésében jön létre, a metaforizálótól a metaforizáltig vagy fordítva: a). a tragikum *kísérő érzelme* – a lelki megtisztulás – a tragikus értéket kifejező első metaforikus réteg; b). a zenei diskurzus, a megtisztult érzelem esztétikai érzékivé tételének második metaforikus rétege. A folyamat szemantikai eljárásának általánosító útvonala a következő: tragikus konfliktus → tragikus érzelem → tragikus zene.

6.3. A katarzis

A tragikum kísérő érzelme a *katarzis,* a lelki megtisztulás. A fogalom az arisztotelészi esztétikából ered. A tragédia definíciójában így nyilatkozik: „A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízesített nyelvezettel, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján –, a részvét és félelem felkeltése által érik el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást" (Kis 1970. 23.). E definíció által Arisztotelész sokkal szigorúbban értelmezi a fogalmat. A lelki megtisztulást a befogadóban életre kelt fent említett két emócióhoz köti, a félelemhez és a szánalomhoz.

Hogyan jelentkeznek ezek az érzelmek a hallgató szívében? Az arisztotelészi felfogásban a fogalom az antik szinkretizmus intim kapcsolatát tartja fel az ember külső és belső világa között.

Az ember lelkületére gyakorolt tragédia katarktikus befolyásának megértésére Laokoón *tragikus összetűzését* említjük.

Laokoón két ethosz között vergődik: az alárendelés ethosza (vesse alá magát Apollo akaratának) és az elkötelezett barátság ethosza. Az utóbbit választja és elárulja Apollo tervét. A trójaiak viszont nem hisznek „mesé-jében" és a sors beteljesedik: Tróját elfoglalják a görögök. Laokoón pedig elnyeri büntetését. Hiszen ő Apollo papja és mégis elárulta őt, ezért fiaival együtt elvesz.

A mítosz feleleventése után gondoljunk a Laokoón szoborcsoportra, és hagyjuk szabadon szárnyalni fantáziánkat, majd elemezzük ki a félelem és szánalom, az arisztotelészi katarktikus megtisztulás összetevői iránti lelki állapotunkat.

Szánjuk Laokoónt, mert *tudjuk* milyen sors vár rá; azt is tudjuk, hogy árulása hiábavaló. Szánalomérzésünk a mi és a Laokoón-információ különbségéből ered. Ő *nem tudja,* hogy cselekedete vétek (tragikus vétek), méghozzá hiábavalóan elkövetett vétek. Információtöbbletünk váltja ki ezt a *szánalom, részvét érzését.*

Félelem fog el a szobor előtt, mert akarva-akaratlan Laokoón magatartásával, döntésével és végül sorsával azonosítjuk magunkat. Ítéletünk – ha az elkötelezett barátság ethoszának a hívei vagyunk – Laokoón döntésével azonos, mert *tudjuk,* hogy mi is pontosan így cselekednénk, ha ez a sors várna ránk; *ezért félünk.*

Végső soron lelkünk metaforikus értelemben a részvét érzésének ingajáratát követi: az objektumtól (Laokoón cselekedete) a szubjektumig (a

néző átélése). Az ingajáratból következik, hogy végeredményben egyetlenegy, két irányban metaforizált érzéssel állunk szemben. Mert a félelem szánalomban metaforizálódik (ennek objektuális formája), és fordítva, a szánalom a félelem szubjektív állapotában keletkezik. Röviden, e kettős metafora *antiteton* formájában jelentkezik: a félelem szubjektív szánalom, a szánalom objektív félelem. És a megtisztulás csak a kettő együttműködésében jöhet létre.

A középkorban a katarktikus megtisztulást az *anagogikus* elnevezés alatt ismert megtisztulásélmény felemelő érzelme helyetesíti. Amíg az antik tragédiák a lélek megtisztulását a félelem és a szánalom homályos érzékivé tételére alapozták, addig a középkori passiók és misztériumjátékok a bűnbánat és ujjongás által felszabadították a transzcendenciák felé emelésével.

A reneszánszban, mind Shakespeare tragédiáiban, mind az esztétikaelméletben az antik katarzis elvéhez való visszatérés tapasztalható. A felvilágosodásban az arisztotelészi katarzist tanulmányozó Lessing elemzései tűnnek ki.

A lelki megtisztulás a stilisztikai-történelmi állandóságok és változások égisze alatt a művészettörténet tragikus konfliktusának leitmotivikus affektivitása maradt.

7. A komikum kategóriája

7.1. A komikus konfliktus sajátosságai

A tragikumhoz hasonlóan a konfliktus a komikum feltétele is. Ebben az esetben viszont fordított helyzettel állunk szemben: ha a tragikus konfliktus menet közben jelent meg, és maga a tragikus megnyilvánulás teljes egészében a tragikus konfliktus elkerülhetetlen katarktikus megoldásához vezető konfliktusos feszültségek létrehozásán alapult, addig a komikum esetében *post factum* stádiumban vagyunk, az egész cselekmény a konfliktus tulajdonképpeni fázisainak kimerítése után játszódik. A konfliktus következményeinek, visszhangjának tanúi vagyunk.

A komikus jelenségek elemzésekor általában különbséget teszünk a *helyzetkomikum* és a *tulajdonképpeni komikus konfliktus* között. Nem minden esetben szerencsés ez a megkülönböztetés. A helyzetkomikum a komikus konfliktus manifeszt fázisa. A helyzetkomikum és a tulajdonképpeni komikus *szükségszerű–véletlenszerű* viszonyban vannak. Azt is mondhat-

juk, hogy ez utóbbi jelenti azt a pillanatnyi, véletlenszerű mozzanatot, mely magát a kísérő érzelmet – a *nevetést* – előidézi. Sokszor találkozunk olyan komikus helyzetekkel, melyek első látásra nem kötődnek semmilyen tartalmasabb szociális komikus konfliktushoz. Ilyen lehet egy első lépéseit probálgató kiskutya vagy boci torz, aránytalan mozgása. A mozgás bizonytalansága, a kezdeményezések botlásba torkolása mindannyi nevetésre, jókedvre ösztönző elem. Azt gondolhatjuk, hogy a természet vagy mindennapi életünk megszelídített körülményei komikus eseteket szolgáltatnak. Figyeljük meg a kiscica harcát a tükör előtt stb. A természeti jelenségek mindmegannyi szokatlan és meglepő eleme sok komikus érzelmet ébresztő célzást jelentenek számunkra. A valóságban, jobban mondva e jelenetek emocionális átélésében metaforaként, metaforikus átmenetekként érzékeljük, leginkább bizonyos emberi konfliktusok megszemélyesítéseként. Például a kamaszok groteszk mozgásai a gyermek első lépéseire emlékeztetnek, a tükör előtti macska pedig különböző gyermekjátékokhoz (de ez lehet a felnőttek életében is előforduló dühös megnyilvánulások formája is). De mit kezdjünk a valóságban a konfliktusjelenséghez nem viszonyuló műalkotások komikus helyzeteivel? Mint például Charlie Chaplin filmjelenetei. Ő a groteszk, a félős, a mindennapi élet kisembereinek megszemélyesítője. De komikus jelenetei, a bizonytalanság, a nevetségesség csupán helyzetkomikum lenne? Persze hogy nem. Az oly kellemes és élvezetes jelenetek mögött a kisember kudarca, beteljesületlen sóvárgása, elszállt reménye, teljes csődje rejtőzik. Végső soron a Chaplin filmjeiből kibontakozó helyzet inkább tragikomikus.

A *komikus konfliktus a groteszk–transzcendens tengelyrendszeren* a „bal oldali" negatív konfliktuális pontszerűség helyén található. Ez a pontszerűség is permutálható, kortól, stílustól függően közelebb vagy távolabb helyezkedhet a centrumtól és más értékektől.

A komikus konfliktusnak leleplező ereje van. Leleplezi a kompromittált eszményt, a negatív távlati cél vezérelte valóságot. A megsemmisítés viszont büntető kell legyen, és a büntetés a mi komikus nevetésünk. Jegyezzük meg, hogy részvételünk megkettőződött formában történik. Az igazi konfliktus, a meghatározó leleplezés már megtörtént. Jelen esetben a bukásra ítélt jelenség „nyilvánosságra hozott" fázisával állunk szemben. Az összeütközés már megtörtént és *az új anakronikus ellenfelei már régen pusztulásra vannak ítélve.* Az összeütközés művészi érzékivé tételében a már lebukott „hősökre" váró következmények tanúi vagyunk. Különböző jelenetekben bemutatott viszontagságaik nem „a priori" morális bukásaikra világítanak rá, hanem „a posteriori" viszontagságaikat, a jól

megérdemelt büntetést ábrázolják. Ezért találó a következő mondás: *a komikus hős nem bukik csak bukdácsol,* és ezt többszörösen megismétli szatirikus, kíméletlen nevetésben megnyilvánult megelégedésünkre.

7.2. A komikum szerkezeti elemzése

A komikus konfliktus szerkezeti alapja az anakronizmus. A jelenség időszerűsége régen túlhaladott, és az események hőse tisztában van e ténynyel, mégis az ártatlan, nemes célokért küzdő ember szerepét játssza. Éppen ezért képmutatás, engedékenység, hazugság, álnokság és más negatív etikai-morális jellemvonások körvonalazzák a komikus hőst, akit nem lenne szabad hősnek nevezni, csupán a komikus konfliktus negatív alakjának.

1. A szerkezeti elemzés első tényezője az eszmény. A komicizált eszmény *antieszmény:* nem távlati, minél kicsinyesebb, annál közvetlenebb. Azt is mondhatjuk, hogy egyáltalán nem távlati cél vagy távlati eszme, hanem csupán egy felresikerült „eszmécske".

A munkamátrix alapján viszont arra a következtetésre jutunk, hogy a „komikus eszme" is távlati céllá válhat barátság, béke, szeretet formájában. Vagyis az esztétikai mező minden területére érvényes általános eszmények formájában. A komikus konfliktus ellenben ezeknek az eszményeknek az értékvesztését, leértékelését eredményezi.

A komikus konfliktus szűrőjén átment eszmény torz alakban jelentkezik, mintha a széptől a rútig a metamorfózist ábrázolná. Jogosan kérdezhetjük: miért van szükségünk torz tükörre, elferdített képre, a tulajdonképpeni eszmény grimaszára? Jegyezzük meg, hogy egy érték, főleg egy eszmény, negatív formájának bemutatása a *hogyan* ne *legyen* tanulságára szolgál.

A komikum az eszmény negatív megnyilvánulásában jelentkezik – *milyen nem kell hogy legyen a világ* – és ezáltal az összetevők megsemmisítését szorgalmazza: *ez a világ, ez az eszmény többé ne létezzen.* A *szatirikus* esetében a *többé ne legyen!* különösen komplex formát igényel. Az alkotót, az előadót és a nézőt bevonó *irónia* esetében a komikus jelenség megsemmisítése részleges. A *humor* esetében pedig szóba sem jöhet a megsemmisítés, egy megbocsátó mosoly kísérte szerény figyelmeztetéssel rejti el a kritika élcét.

2. A komikus konfliktus művészi hordozója teszi lehetővé az említett esztétikai igények valóra váltását. *A komikus eszmény hordozója, legyen az téma, motívum, tulajdonképpeni hős* stb., negatív felépítésű; a hős antistruktúrája. Már Molière komédiáinak címe is hasonló negatív jellemvo-

násokon alapul. A negatív jellemvonásokkal „felruházott" hős természetesen negatív módon valósítja meg az eszményt, a leértékelődés irányába.

3. A komikus cselekmény és szituáció kivételt képez a művészi strukturálódás általános törvénye alól. Az antikvitástól napjainkig létezett és létezik egy hol hallgatólagos, hol kifejtett strukturálódási elv: a *cselekmény egysége.* Vagyis a munkamátrix harmadik pontja, a művészi szerkesztés nélkülözhetetlen velejárója: az összefüggés, az egység és az egy formából építkezés. Az egység és összefüggés elvét továbbá a tér és idő elemei egészítették ki.

Míg a tér és idő elvei lassan-lassan lemaradoznak, a cselekmény egysége napjainkig a művészet vezérelve marad. Tehát egy cselekmény egy alkotás és fordítva. Egy cselekmény pedig egyetlenegy kulmináció köré épül.

A komikus cselekményben viszont nem így áll a helyzet. Említettük, hogy a hős nem bukik, csak bukdácsol. A néző pedi kiköveteli, hogy többszörösen ellenőrizhesse a hős kicsinységét, állandó jelleggel részese legyen a hős többszörösen zátonyra futott szituációinak, kalandjainak viszontagságainak. Miért kívánja ezt a néző és az alkotó, az előadó miért biztosítja számára hivatalból ezeket a követelményeket? Mert egy előzőleg kimerített esetet utólag meggyőzően kell alátámasztani. A bukott hőst oly módon kell ábrázolni, hogy ténylegesen meggyőződhessünk, számára már nincsen mentség. A művészi szerkezet komikus konfliktusának kísérő érzelme a nevetés. Ebből kifolyólag az egységes cselekmény folytonosságát a komikus hős ismételt bukdácsolásainak, félrelépéseinek plaszticizálását ábrázoló jelenetek láncfüzére váltja fel. A zenében a *rondo* fejezi ki leghívebben ezt a fajta egységmegszegést a rondódallam megjelenései közé iktatott epizódoknak köszönhetően.

A komikus cselekmény tehát nem egységes, epizódokból tevődik össze. Az epizódok egymást követik és egy-egy „minialkotást", jobban mondva minialkotások láncolatát hozzák létre.

7.3. A komikus cselekmény megszerkesztésének zenei módozatai

Az említett *rondo*dallam általában humoros, játékos jellegű témára épül, mely rejtetten, felbontva ott bujkál az epizódokban is. A zenei rondók nagy része humoros, tréfás, mosolyt előcsaló jellegű.

A rondóhoz hasonlóan a *variációkban* is ott bujkálhat a komikum, mint például R. Strauss *Don Quijote* „fantasztikus változatok egy lovagi témára" szimfonikus költeményében. Ha a programatikus posztromanti-

kus művet G. Ph. Telemann *Don Quijote* barokk szvitjével hasonlítjuk össze, a zenetörténet komikumábrázolásának stilisztikai és esztétikai eltéréseinek hű bizonyítékát kapjuk. A Cervantes regényéből ihletett hős tragikomikus. Egy ilyen érték pedig mindig instabil és a cselekmény folyamán hol a tragikus, hol a komikus irányába bomlik fel. A remekmű érdeme pontosan a tragikomikus törékeny érték egyensúlyának minél kitartóbb megőrzése. Végeredményben mindkét zeneszerző a komikus irányába hajlítja a cselekmény végső megoldását, a hős halála ellenére. Amíg Telemann a játékos-díszes barokk kifinomult humorának hullámhosszán oldja a komikus feszültséget, addig Strauss szatirikusan érzékíti meg a zenei folyamatot; a humoros inkább Sancho Pansa portréjának metaforizálásában van jelen.

A zenében igazi komikus konfliktusos szituációkat a *komikus operában* találunk. Pergolesi operáitól Telemann, Mozart vagy akár Johnson operájáig a zenei komikus konfliktus számos példájával találkozunk.

A zenei komikum tulajdonképpeni esztétikai megértéséhez a negyedik ponthoz, a komikum kísérő érzelméhez fordulunk, a nevetés zenei ábrázolásának metaforájához.

7.4. A nevetés zenei metaforái

A *nevetés* közvetlen érzelem, tehát az emóció szférájában körvonalazódik. A nevetés affektivitásának közvetett stádiuma pedig az esztétikai érzékelésben elraktározott forma. A *humorérzékről* gyakran esik szó, és jaj annak a műkedvelőnek, akiből hiányzik ez az érzés.

A nevetés reakciója emocionális magatartás, amelyet egy váratlan eseményváltozás vált ki: *egy ésszerűnek vélt dolog váratlanul lelepleződik, irracionálissá, fölöslegessé válik.* Ennek következtében *kitör* a nevetés, tehát egy reakcióról van szó.

A nevetés esztétikájának klasszikus dokumentuma H. Bergson *Le rire* című könyve, melyben részletesen tanulmányozza mind a helyzetkomikum, mind a tulajdonképpeni komikum kísérő érzelmét. „A komikum a személynek az az oldala, amelynek révén dologra hasonlít, az emberi cselekedeteknek az a felülete, amely sajátos jellegű merevségével a puszta, egyszerű gépiességet, az automatizmust, egyszóval az élet nélküli mozgást utánozza. Vagyis valami egyéni vagy kollektív tökéletlenséget fejez ki, amelyért azonban büntetés jár. A nevetés ez a büntetés. A nevetés egyfajta társadalmi gesztus, amely az emberek és az események egyfajta sajátos szórakozottságát hangsúlyozza és megtorolja” (Bergson 1968. 89–90.).

A komikum helyzetét illetően Bergson három alapvető megfigyelésről számol be: „Íme az első dolog, amelyre felhívom a figyelmet. Nincs komikum a sajátosan *emberin* kívül. Egy táj lehet szép, elragadó, felséges, csúf vagy jelentéktelen; nevetséges sohasem lehet. Nevethetünk egy állaton, de csak azért, mivel valami emberi magatartást vagy kifejezést veszünk észre rajta. Nevethetünk egy kalapon, de ilyenkor nem a nemez- vagy szalmaanyagon csúfolódunk, hanem a formán, amelyet emberek adtak neki, az emberi szeszélyen, amelynek anyagi kifejezése ez a kalap" (Bergson 1968. 36.). Másodsorban „nem kevésbé figyelemre méltó jelenségként azt az *érzéktelenséget* szeretném megemlíteni, amely a nevetéssel általában együtt jár" (Bergson 1968. 37.). „A komikum tehát, hogy teljes hatásában érvényesülni tudjon, olyasfélét is megkövetel, amelyet a szív pillanatnyi érzéktelenségének nevezhetnénk. Vagyis a tiszta értelemhez szól. Csakhogy ennek az értelemnek mindig kapcsolatban kell maradnia a többi értelemmel" (Bergson 1968. 38.). A három tényező tehát az *emberi,* a mozzanat *érzéktelensége* és az értelemre gyakorolt *érzéktelenség* hatása. Majd így folytatja: „Az ember nem élvezné a komikumot, ha elszigetelve érezné magát. Úgy látszik, a nevetésnek visszhangra van szüksége. Figyeljük meg jól a nevetést: nem valami tiszta, befejezett, artikulált hang; inkább olyasmi, ami állandóan visszaverődve egyre folytatódni akar, ami robbanással kezdődik, hogy aztán dobpergésszerűen folytatódjék, akárcsak az égzengés a hegyekben. De ez a visszhangzás nem folytatódhat vég nélkül. Bármilyen tág körön belül mozog, a kör mindenképpen zárt marad. Nevetésünk mindig egy csoport nevetése" (Bergson 1968. 38.).

Majd így folytatja: „A nevetés mindenekelőtt büntetés. Megalázás a rendeltetése, és gyötrő hatással kell lennie arra, akinek szól. A társadalom így bünteti a szabadosságot, amellyel ellene vétenek. A nevetés nem érné el a célját, ha a rokonszenv és a jóság jegyét viselné.

S ha valaki azt vetné ellene, hogy legalább szándékában lehet jó, hiszen gyakran szeretetből büntetnek, s amellett a nevetés, miközben bizonyos hibák külső megnyilvánulását sújtja arra is ösztönöz, éspedig saját hasznunkra, hogy szabaduljunk ezektől a hibáktól és belsőleg megjavuljunk.

Sok mindent lehetne erről mondani. Általában és nagyjában a nevetés kétségtelenül hasznos szerepet tölt be. Minden elemzésünk ezt akarta bizonyítani. De ebből nem következik, hogy a nevetés mindig igazságosan büntet, sem azt, hogy jóakarat vagy akár a méltányosság sugallatát követi.

Hogy mindig igazságosan büntessen, ésszerű meggondolásból kellene születnie. Márpedig a nevetés egyszerűen egy mechanizmus hatása, s ezt a mechanizmust a természet vagy, ami nagyjában egyre megy, a társadal-

mi élet tartós megszokásai építették ki bennünk. Akaratunktól függetlenül jön mozgásba, valóságos riposztként vág vissza. Nincs ideje, hogy mindig szemügyre vegye a helyet, ahová lecsap. A nevetés valahogy úgy sújt le bizonyos hibákra, ahogy a betegség is megrendszabályoz bizonyos túlkapásokat, ártatlanokat büntet, vétkeseket kímél, mivel általános eredményre tör, és nem vesztegetheti idejét minden egyéni eset megvizsgálásával. Mindennel így van ez, ami természetes útját követi, és nem tudatos meggondolásból születik. Az eredmény összességében megmutatkozhatik ugyan bizonyos átlagos igazság, de az egyes esetek részleteiben nem.

Ebben az értelemben a nevetés nem lehet maradéktalanul igazságos. És, ismétlem, az sem a feladata, hogy jó legyen, hanem inkább az, hogy megalázza és ezzel megfélemlítse az embereket. Nem is érhetné el célját, ha ennek érdekében a természet nem hagyott volna a legjobb emberekben is némi gonoszságot vagy legalább valami hajlamot a rosszindulatra. Talán jobb, ha nem mélyítjük el túlságosan ezt a kérdést. Semmi hízelgőt nem találnánk benne magunk számára. Azt látnánk, hogy az oldódás vagy kiáramlás mozdulata csak bevezetője a nevetésnek, s a nevető aztán mindjárt magába zárkózik, több-kevesebb gőggel saját valósága miatt, és hajlamos arra, hogy a másik személyt csak bábunak vélje, a zsinórokat pedig az ő kezében levőnek. Ebben az önteltségben egyébként is hamarosan némi önzést fedezhetnénk fel, az önzés mögött pedig valami keserűbb és kevésbé spontán dolgot, nem is tudom milyen születő pesszimizmust, amely abban a mértékben erősödik, ahogy a nevető tudatosítja nevetését" (Bergson 1968. 157–158.).

Maga a rossz, illetve a jó szolgálatába állított rossz tehát a komikum esztétikai szerkezetének része. Bergson egy különleges metafora segítségével fejti ki ezt a gondolatot. „Itt is, mint másutt, a természet a jó érdekében használja fel a rosszat. Minket viszont elsősorban a jó foglalkoztatott ebben a tanulmányunkban. Láttuk, hogy a társadalom, ahogy egyre jobban tökéletesedik, az alkalmazkodás mind nagyobb rugalmasságát kívánja meg tagjaitól, s mind teljesebb egyensúlyra jutva alapjaiban, folytonosan a felszínre dobja az ily nagy tömeghez hozzátartozó zavarokat, és a nevetés e hullámzások vonalait hangsúlyozva hasznos feladatot teljesít.

Így küzdenek a hullámok is szüntelenül a tenger felszínén, miközben az alsó rétegekben mély béke honol. A hullámok torlódnak, összeütköznek, egyensúlyukat keresik. Fehér, könnyű, vidám hab rajzolja meg változó vonalaikat. A menekülő áram olykor a part homokján felejt egy kevéske habot. Az ott játszó gyermek a tenyerébe fogja, s csodálkozik, hogy pár pillanattal később csak néhány csepp víz marad a kezében, de még sósabb, még keserűbb víz, mint az, amely a hullámmal érkezett. A

nevetés is csak úgy születik, mint ez a hab. Múló lázongásokat jelez a társadalmi élet felszínén. Mindjárt meg is rajzolja e rezdülések mozgékony vonalát. Maga is sóval telített. Pezseg, akár a hab. Csupa derű. A filozófus pedig, aki tenyerébe veszi, hogy megízlelje, néha túlságos keserűséget lel benne cseppnyi anyagához képest" (Bergson 1968. 159.).

A *nevetés fokozatai* sokrétűek, de nagy részük a komikum köré csoportosul. A fiziológiai nevetések azok, melyek csak különös és szokatlan helyzetekben fordulnak elő, így nem tartoznak a komius nevetés skálájába. Például a csiklintás kiváltotta nevetés nem komikus nevetés. A nevetést kiváltó betegségeket sem sorolhatjuk a komikus nevetések közé. Itt újból a fordított okozatra hívjuk fel a figyelmet, melyet a teoretikusok különböző korszakokban az esztétikai jelenségek elemzésében és magyarázatában alkalmaztak. Ilyen például René Descartes a nevetés fiziológiai folyamatának mechanikus megfogalmazása.

A komikum árnyalatai mind mennyiségileg, mind főleg minőségileg is fokozódhatnak.

A *szatirikus nevetés* a komikus kísérő érzelmének legkomolyabb és leghangsúlyosabb formája. Ez a fajta megnyilvánulás a teljes leleplezést és megsemmisülést vonja maga után. A *szatirikus nevetés* különleges szövegösszefüggésben jelentkezik. A román nyelv *a lua în râs* vagy *a lua în derâdere* kifejezések segítségével hangsúlyozza a jelenség nevetéssel történő kisemmizését. A német nyelv hasonló értelemben az *auslachen,* az orosz nyelv pedig a *vüszmejatszja* kifejezést használja, ahol az *aus* illetve „*vü*" előtagok utalnak a megsemmisítésre. A magyar nyelv a *kinevetni* kifejezés *ki* előtagjának segítségével juttatja érvényre a kiküszöbölést.

A szatirikus nevetés komolyságának alátámasztására a gyermekek világából választottunk egy példát: *a gúnynév ragasztása* és a kétségbeesett harc ennek eltávolítására. A gyermeknek rendkívül kellemetlen, ha gúnynévvel jelölik, hiszen az egész osztály kinevetheti, éppen ezért kétségbeesetten harcolni fog ellene. Az is megtörténhet, hogy a gúnynév miatt iskolát kell változtatnia, de a „rosszakarók" keze itt is utolérheti, és az új környezet is tudomást szerez gúnynevéről. A gúnynevet kísérő szatirikus nevetés kontextusában megjelenik a három ösztönző árnyalat is:

– a gúnynév jól megérdemelt, tehát a szubjektum már a kezdetektől fogva megbukott és megsemmisített. A gúnynév és a komikus nevetés egy plusz érv a szubjektum kicsinységének alátámasztására és a kollektív meggyőzésére;

– a gúnynév nem jogos. Ebben az esetben a szenvedő alany a néző megtisztuló érzetét váltja ki. A gúnynevet adók ebben az esetben negatív hősök,

és ellenszenvvel tekintünk rájuk. Az ellenszenvből hiányzik az irracionalitás váratlan leleplezésének mozzanata, éppen ezért nem kíséri nevetés. A kibontakozó gyalázatosság pedig a néző erősödő elégedetlenségéhez vezet;

– egy művészi feldolgozás kapcsán használt gúnynév allegorikus értelme a mű meditálására késztethet. A szatirikus gúnynév leitmotívikusan viselkedik és a zenében gyakran alkalmazzák a komikus konfliktus érzékivé tételében: mint például „Till Eulenspiegel", „Sancho Pansa", „Petruska" stb. motívumainak különféle programatikus állapotai. A szatirikus nevetés erejét sajátosan alkalmazzák a művészi tevékenységben, külön műfajok születtek erre a célra. A színházban ott van a *szatíra,* az operában pedig a *komikus opera.* De a festészet sem idegenkedik tőle. Számos miniaturális alkotás témája a szatirikus nevetés.

A zenére visszatérve a szatíra nemcsak az *opera-buffá*ra jellemző, hanem egyes szimfonikus költeményekben is megtalálható. Szigorú építkezésű posztromantikus programzenéről van szó: például Richard Strauss *Till Eulenspiegel, Don Quijote, Sinfonia domestica.* Továbbá megemlíthetjük Camille Saint-Saëns *Állatok farsangja* paródiáját; Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* egyes jeleneteit.

A szatirikus a nevetés különféle formáiban árnyalódik, így beszélhetünk „luciferi nevetésről" (Blaga), „sátáni nevetésről" (Baudelaire), továbbá a mindennapokban használatos „csípős nevetésről" vagy „kíméletlen nevetésről". A zenében a szatirikus árnyalódása a kategória közti formák szuggesztív elnevezéseiben jut kifejeződésre.

A komikus nevetés második alapvető formája az *ironikus nevetés.* A komikus konfliktus struktúráját kísérő ironikus nevetésnek maga a szerző is részese. A szerző csupán ironizálja a jelenséget, de nem neveti ki, hiszen ez egyenlő lenne az „önkinevetéssel". A téma elméleti tanulmányozásában nézeteltéréseket tapasztalunk a terminológia tekintetében. Egyesek szerint különbséget kell tenni az irónia és az önirónia között. Szerintünk ez a megkülönböztetés pleonazmus, hiszen a szerző, aki a jelenség részese és egyidőben ironizálója, nem nyilatkozhat bizonyos fokú önirónia nélkül. Másképpen az irónia a szatirikus egy változata, egy enyhébb árnyalata, mely nem követeli a jelenség megsemmisítését.

A fenti – irónia, önirónia – megkülönböztetés formai síkon talál igazolásra. Az irónia a *fordított vagy rejtett általánosítás* retorikai technikáján alapszik, melynek értelmében az ironizáló *egyet* mond és *mást* gondol (általában ennek ellentétét). Az irónia, az érzékivé tétel ilyen fordított formájában meghaladja szerzője szubjektív térségének limesét. Olyan eset, amikor az ironizáló morálisan felsőbbrendű a komicizált jelenség-

hez képest. Ebben a helyzetben az irónia – a látszat ellenére – immanenciáján transzcendál és a szatirikus szférájába lép.

Az irónia művészi megvalósítása, és ez érvényes minden műfajra, sokkal szerényebb, mint a többi komikus forma esetében. Az irónia két szempontból is kényesebb szerkezet. Elsősorban egy olyan különleges szociális-történelmi kontextust igényel, melyben a szerző képes legyen a helyzet komikus konfliktusát úgy felfedni, hogy mindennemű ítéleterőt elfojtson a szatirikus és visszavonhatatlan legyőzésében. Másodsorban a szerző „művészi öntudata" szükséges ahhoz, hogy bevonhassa magát saját alkotásába.

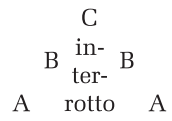
Ennek ellenére az irónia a zenében is megtalálható. Például Bartóknak az élet és a szociális kontextus egy hasonló ironizáló keretet szolgáltatott, és megvolt a személyisége ahhoz, hogy ezt ki is aknázza. Ebben az értelemben említjük az amerikai önemigráció éveiben írt zenekari *Concerto* negyedik tételét és az *Intermezzo interotto* félbeszakított intermezzotételét. Bartók tudatában volt hazája szociális életének anakronizmusával, a társadalom eszményeit és realitását elértéktelenítő konfliktusoknak, de mindezeket csak kinevetni tudta. A bukásra ítélt jelenségkomplexumból a szabadulás egyetlen lehetőségét az önemigrációban látta. De az önemigrációban nem talál önmagára, kínozza a nosztalgia. Keveset alkot Amerikában, az alkotás ihlete kiapadt. Kusevitski rendelésére születik az említett *Concerto.* A negyedik tétel *Intermezzó*jában mesteri módon valósítja meg mind a szociális-történelmi kontextus ironizálását, mind saját személyének a helyzettel szembesülése ironizálását. Maga Bartók jelzi a negyedik tétel formáját betűkkel: ABA – félbeszakítás – BA. A látszatra egységes művet maga Bartók robbantja szét, felfedezve az irónia belső élét azáltal, hogy mint a tétel címében is jelzi, megszakítja a zenei folyamat eredeti vonulatát: intermezzo interrotto. E megszakítás nélkül az irónia rejtett maradna, kiérezhetősége problematikussá válna. Szép hídszerkezetben hallanók a felsorakozó szerenádtémákat (A, B), amelyeknek sóvárgó hangulatai azonban az annyira fontos gúny élét elkerülnék (120. ábra).

A hangzó anyag metaforikus töltetű idézetekre épül, és ezek ironikus megszólaltatásában rendkívül fontos szerepet játszik a hídszerkezet. Végeredményben az idézetek fordított sorrendben ismétlődnek. Az első és a

A
B B
A A

120. ábra

második megjelenésük közé pedig a szerkezet megszakított ironikus centruma ékelődik be: egy dolgot hallunk, de az ellenkezőjét fogjuk fel. De hogyan történik gyakorlatilag és konkrétan ez az ironizálás. Bartók azt sugallja, hogy gyönyörű és csodálatos hazája, *most* már se nem gyönyörű, se nem csodálatos. Ez a „most" a második világháborúba lépésének pillanatára utal. A mozzanat érzékivé tételében Bartók megszakítja a zenei folyamatot, és egy harmadik idézetet ékel be, melyet egy borzalmas nevetéshez hasonlító rézfúvosjelenet követ. Bartók maga említi a harmadik témát is (C), amely éppen a megszakítás zenei hordozója, az „Orfeum-betét" témája – boros-bornírt-garázda hangulatával – és persze, robbant. Íme az Intermezzo centrumában megszakított zenei folyamat felépítése:



121. ábra

A második ábrán tehát egy új elemet fedezhetünk fel, ez a C, a megszakítás mozzanata. Ezen a ponton egy kettős tükör mutat vissza arra, ami elmúlt, de egyben jelzi az elkövetkezőket is.

A nevetés – amely korántsem *kinevetés* a *szatíra* hullámhosszán, hanem a kinevetésre ítélt világ részesének önmarcangoló, ironikus felnevetése, még pontosabban a garázda, kacagó felnevetésnek szubjektív átértelmezése – sajátos módon állítja be a visszatérő, eredetileg nemesnek vélt dallamokat; kiderül róluk, hogy mást sugalltak már első intonációjuktól, mint amik ők maguk. Kiderül, hogy a népies hangulatú hemitonikus pentaton dallam bihari intonációja (A – folklóridézet keret, mely indítja és zárja a művet), és a kuruc dallamokra emlékeztető slágermelódia (B – *Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország,* a két háború közti idő egyik igen népszerű operettdal dallamának nyomait hordozza) mindent jelentenek, csak azt nem, amit mondanak, hogy tudniillik szép, hogy gyönyörű az akkori Magyarország. És a sóvárgó hangulatot idéző dallamokat elnyomja az orfeumbetét leleplező vallomása (C – Lehár *Víg özvegy* operettjének hőse, Danilovics Daniló, *Az orfeum tanyám...* énekére emlékeztet), miszerint e „hölgyikék szerelme a hazaszeretetnél többet ér"; ezt a vallomást tetézi a rezeken felhördülő sátáni röhej.[56]

56 Részletesen kifejtve lásd: Angi 1982. 236–271.

A *humor* sokoldalúan árnyalt jellegével a komikum zenei érzékivé tételének leggazdagabb spektrumát tárja elénk. A mosolyba fojtott nevetés, a megbocsátás formájában kifejezett kritikák és rejtett büntetések a komikus konfliktus olyan rezdüléseit hozzák létre, melyek előszeretettel vibrálnak majd minden zenei műfajban. A humor és ennek rokonai, a tréfa, a csíny, a vicc, a talány, a meglepetés stb. majdnem minden ciklikus kamara- és zenekari mű kötelező kiegészítő-kontrasztáló eleme. Gondoljunk a beethoveni szimfoniák scherzóinak robusztus tréfáira vagy Mozart pikáns szövegekre írt kánonjainak zenei tréfáira. És a példákat sorolhatnánk, minden stilisztikai korszak bővelkedik a humor zenei érzékivé tételében, kezdve a madrigálok korszakával: I. Stephani *A kakukk,* A. Scandelli *Bonzorno Madonna,* F. Giardini *Viva tutte le vezzose* stb. – el egészen napjainkig. A továbbiakban említést teszünk még a szólóhangszerre írt humoreszkekről Schumann, Heller, Grieg, Dvorák, Reger alkotásaiban.

A zenei humor egy jellegzetes megnyilvánulási formája a *scordatura.* Vermessy *Ördögváltozás Csíkban* operájában például a *scordatuta a paródiával* elegyedik.

A komikum az esztétikai mező azon kategóriája, mely majdnem minden korszakban és zenetörténeti stílusban fellelhető, mind a vokális zenében, mind a hangszeres zenében, valamint a zeneszerzők széles körű érdeklődését és az előadók szíves fogadtatását élvezi.

V. A KATEGÓRIAKÖZTI FORMÁK

Az alapértékek – szép és rút, fenséges és alantas, tragikus és komikus, – az esztétikai mező inherens jellemvonásainak, valamint létezésének jelölői – konkrét megnyilvánulása kategóriaközti formákban valósul meg.

A „kategóriaközti" fogalmának jelentésköre az illető érték sajátos megnyilvánulásának stádiumát érzékelteti. Ebben a stádiumban az érték transzcendens, „interkategoriális" állapotában kerül bemutatásra. Paradox módon a kategóriaközti állapot egy „adekvát tisztátalanságot" jelent. Relatív állapotában különbséget tesz a kategóriaközti érték és ennek abszolút léte között. Már Platón felfigyelt, igaz negatív hozzáállással a kettő közötti különbségre, amikor *Hippias maior* dialógusban a szépről (abszolút) és a szépről (relatív) beszél.

1. A katgóriaközti formák meghatározó tulajdonságai

A kategóriaközti formák meghatározó tulajdonságai közül háromra hívjuk fel a figyelmet: *az alapértékek különös érzékivé tétele; a kategóriaközti formák vezérmotívumszerű jellege; a kategóriaközti formák közvetítő szerepe.*

a. A kategóriaközti formák rendeltetése, hogy sajátosan fejezzék ki a mező alapértékeinek esztétikai tartalmát. A megjelenítés az esztétikai *érzékivé tétel* segítségével valósul meg, a tartalomnak kellő formába öntésével, ahogyan Hegel mondaná: „Ez a kellő forma azonban annyira nem közömbös a tartalommal szemben, hogy ellenkezőleg, maga a tartalom. Egy műremek, melynek nincs meg a kellő formája, épp azért nem kellő, azaz nem igazi műremek, s rossz mentség egy művész mint olyan szempontjából, ha azt mondják, műveinek tartalma jó ugyan (sőt kitűnő), de hiányzik a kellő formájuk. Igazi műremekek éppen csak az olyanok, amelyeknek tartalma és formája mindenképp azonosnak bizonyul. Azt lehet mondani Iliászról, hogy tartalma a trójai háború vagy határozottabban Akhilleusz haragja; ez minden és mégis csak nagyon kevés, mert ami az Iliászt Iliásszá teszi, az a költői forma, amellyé ama tartalom kialakult. Éppígy a Rómeó és Júlia tartalma két szerelmes pusztulása családjuk viszálya következtében; ámde ez még nem Shakespeare halhatatlan tragédiája" (Hegel 1950. 214–215.). Hegel szerint a kellő forma az üzenet konkrét tartalmára utal. A szóban forgó

esztétikai érték kellő formájának megkülönböztető árnyalata az üzenet alapjául szolgáló esztétikai érték és magának az üzenetnek különbségében keresendő. Más szóval a kellő forma nem az egészében beteljesült tartalom a posteriori kellő formája, hanem csak az a priori érték összetevőjének partikuláris, kategóriaközti érzékivé tétele.

A forma/tartalom – kategóriaközti/érték analógiáját folytatva, Hegellel együtt mondhatjuk, hogy a szép az eszmény és valóság egyensúlyában fejeződik ki, vagy hogy a fenségest a mennyiségi fokozódás, a tragikust a konfliktus stb. határozza meg. De nem ebben áll esztétikai varázsuk. A szép – a kellem, kecses, miniaturális, lírai stb.; a fenséges – a hiperbolikus, grandiózus, monumentális stb.; a tragikus – a patetikus, felemelő, visszavonhatatlan stb. kategóriaközti formáiban csodálható igazán. *Mutatis mutandis,* ugyanez az esztétikai mező negatív értékeire is érvényes.

Az esztétikai értékek tiszta-abszolút állapotáról csak elméletileg beszélhetünk; a gyakorlatban kategóriaközti formáikban nyilvánulnak meg.

b. *A kategóriaközti formák vezérmotívumszerű jellege* az állandósult esztétikai tényből ered, melynek értelmében egy és ugyanazon kategóriaközti forma általában az esztétikai mező egy és ugyanazon alapértéke mellett tart ki. Tehát a kellem, kecses vagy lírai általában a szépet, a monumentális vagy grandiózus általában a fenségest ábrázolja.

A kategóriaközti formák vezérmotívumszerű jellegének kiemelkedő szerepe van a kifejező művészetekben, mindenekelőtt a zenében. Ebben az esetben az üzenetet sugalmazott, burkolt, szavakban nem kifejezhető vagy plasztikus formába nem önthető objektuális vagy meghatározhatatlan eszmei tulajdonság jellemzi. Éppen ezért a kategóriaközti formák vezérmotívumszerű funkciója, a kísérő érzelmekkel egyetemben fontos szerepet játszik a zenei üzenet befogadásában, az esztétikai ítélet kialakításában. Például Mozart *Egy kis éji zené*jében a dallamvonal bájos jellege, valamint a zeneileg metaforizált lelki nyugalom öröme a mozarti üzenet klasszikus szépségének érzékeléséhez vezet.

c. *A kategóriaközti formák közvetítő szerepe* második tulajdonságukból ered. Egyik vagy másik kategóriaközti forma kitartása egy bizonyos alapérték mellett nem abszolút. A művészi gyakorlatban vagy a mindennapok esztétikájában számtalan kivétellel találkozunk. Az alapértékek kategóriaközti kommunikációja pontosan e *szabálytalanságoknak* köszönhetően lehetséges, amikor egy alapérték partikuláris érzékivé tételét rendszeresen szolgáló forma rendhagyó módon más érték plasztikizálását segíti elő.

A fenséges megnyilvánulásában általában a lírai vagy bukolikus szerepel. Ebben az esetben a monumentális-grandiózus fenséges plusz színár-

nyalattal gazdagodik, összefonódik a széppel. Számtalan hasonló példával találkozunk, például Beethoven zenéjében is. Az első tétel „hősies" első témája egy hasonló második témával konfrontálódik, melyben szubjektív intim tulajdonságok dominálnak az első hiperbolikus jellegéhez képest.

A diminúció–augmentáció polifonikus kontrasztjai, a litota–hiperbola szembeállítása pontosan az értékek közötti kommunikációt szolgálják, fenségessé tenni a szépet vagy széppé tenni a fenségest.

2. Történelmi szerkezetváltozások a kategóriaközti formák fejlődésében

A fent elemzett tulajdonságok alapján minden esztétikai alapérték szintjén néhány tipikus kategóriaközti formát különböztetünk meg, melyek az esztétikum erőterének történelmi-szerkezeti fejlődésével együtt történelmi szerkezetváltozásokon mentek keresztül.

Említettük a szép árnyalódásait elősegítő kellem, kecses, lírai, bukolikus, intim formáit, valamint a fenséges grandiózus, monumentális formáit és a tragikus patetikus, szerény, visszavonhatatlan formáit. A negatív értékek esetében a rútat az alaktalan, a torz, a szervezetlen, a diszszonáns jellemzi. Az alantas fordított jelentéssel alkalmazza a grandiózust vagy monumentálist. A komikus pedig a nevetés számos alakjában jut kifejezésre: humoros, szatirikus, szarkasztikus, maró, vicc, tréfa stb.

Az említett tipikus formák távolról sem merítik ki a kategóriaközti formák széles skáláját.

Az esztétikum latens értékei – a grotesz és az abszurd – *közvetett* módon alkalmazzák az említett formákat. A groteszk felöltöztetheti vagy az abszurd levetkőztetheti az esztétikai mező értékeinek tipikus formáit.

Az antiértékek is bitorolhatják az autentikus értékek viseletét. Éppen ezért veszélyes a giccs, a dilettantizmus vagy sznobizmus: jól elrejtőznek a tulajdonképpeni érték mögé, igényesen és fortéllyal folyamodnak a valóság esztétikájának kategóriaközti formáihoz, ezért rendkívül nehezen lepleződnek le. Befészkelődésük után viszont kakukkfiókához hasonlóan az esztétikai szféra kultúrájából elűzik az autentikus értékeket.

Az esztétikai-művészi valóság és eszmény elemzésekor[57] felvetett *kettős relációknak* fontos szerepük van a kategóriaközti formák felépítésében is. A továbbiakban a fontosabbakat említjük:

57 Lásd *Az esztétikai erőtér felépítésének* fejezetét.

szubjektív	belső	eszmei	nonfiguratív	kifejező	expresszív	transzcendentális	eszményi
objektív	külső	tárgyi	figuratív	plasztikus	plaszticizáló	immanens	valós

122. ábra

Ezek a viszonyok a kellő forma „alapkövei". A viszonyok „nevezői" a kép *lényegét* szerkesztik, az üzenet alapjául szolgáló esztétikai érték eszmei-emocionális és akarati-dinamikus megnyilvánulásának gazdagításához járulnak hozzá. A „számlálók" a kategóriaközti formák tér-idő és audio-vizuális felerősödését és megtestesülését szorgalmazzák.

A kategóriaközti formák tehát időbeli, illetve térbeli állapotaiktól függően expresszív és plasztikus rétegekbe csoportosulnak. Rendkívül találóan hívja fel erre a figyelmünket Lucian Blaga, aki az *interkategóriális formák metaforikus általánosítását expresszív, illetve plaszticizáló formák szerint osztályozza.* Blaga plaszticizáló, expresszív megkülönböztetése elsősorban a költői általánosítások területét érinti. A kategóriaközti formák alak–eszme kettőségét így csupán részlegesen érinti. A plaszticizáló funkció inkább az esztétikai szféra térbeli megjelenésére jellemző, míg az expresszív funkció az esztétikum időbeli állapotára.

A *kategóriaközti formák szinkretizmusának kezdeteivel* Herder foglalkozik *Kalligone* című művében. E. Fischer így idézi meg Herdert: „»Az ember kilépett a világba: micsoda óceán rohamozta meg egy csapásra! Milyen sok fáradságába került, míg megtanult megkülönböztetni! Jelentéseket felismerni! A felismert jelentéseket felhasználni!« Herder megsejti azt, amit a kutatás igazolt: hogy az ősember a világot határozatlan egységként élte át, s az volt számára a döntő, hogy a világ sokféle változásaiból különválassza, kiemelje, megkülönböztesse azt, ami neki a legfontosabb, s ilyen módon az élőlény és a környezete között az önfenntartáshoz szükséges egyensúlyt helyreállítsa."

A herderi szöveg érintkezés és kifejezés funkcióinak elemi kapcsolataira utalva Fischer így nyilatkozik: „A nyelv nem annyira a *kifejezés,* mint inkább az érintkezés eszköze. Az ember lassanként megismerkedett a tárgyakkal, »és neveket adott nekik, amelyeket a természetről másolt, és lehetőleg hangban utánozta azt... Pantomimet játszottak, és a test és a taglejtés segítségéhez folyamodtak...«"

„Az ősi nyelv – folytatja Fischer – a szónak, a zenei hanglejtésnek és az utánzó taglejtésnek az egysége. Csodálatra méltó finomsággal mondja Herder: »Az első szótár a világ hangjaiból állt. Magára a tárgyra vonatkozó gondolat még a cselekvő és a cselekvés között lebegett: a hangnak kellett jelölnie a dolgot, ahogy a dolog adta a hangot is; az igékből lettek te-

hát a névszók és a névszók igékből lettek...« A korai ember még nem tud pontosan különbséget tenni tevékenysége és azon tárgy között, melyre tevékenysége irányul, ez egy határozatlan; a szó jellé lesz ugyan (tehát nem marad egyszerűen *kifejezés* vagy *lenyomat),* ám ebbe a jelbe még több mindent belegyömöszölnek, s csak fokozatosan alakul ki a tiszta *absztrakció.* »Érzéki tárgyakat érzékileg jelöltek meg – és milyen sok oldalról, hány nézőpontból jelölhetők meg ezek! Így a nyelv megtelt féktelen és zabolátlan szókiforgatásokkal, szabálytalansággal és önkényességgel. Képeket vittek be a nyelvbe, lehetőleg képként megőrizve őket, s így létrejött a metaforák, szólások, érzéki nevek tárháza.«

Herder emlékeztet arra, hogy az araboknak ötven szavuk volt az oroszlán jelölésére, kétszáz a kígyóéra, nyolcvan a mézre, ezernél is több a kardra (tehát az érzéki nevek még nem koncentrálódtak teljesen absztrakcióvá). Ironikusan kérdezi a nyelv »isteni eredetének« feltalálóit: »Miért talált fel az isten fölösleges szókincset?« és utána: »Az ilyen nyelv azért gazdag, mert szegény, mert feltalálói még nem dolgoztak elég tervszerűen ahhoz, hogy szegények legyenek – s éppen a legtökéletlenebb nyelv ráérő feltalálója lenne isten?« S végül: »Élő nyelv volt. Ekkor a taglejtések nagy összhangja adta mintegy az ütemet és a szférát, ahova tartozott az, amit beszéltek, s a meghatározásoknak magában a szótárban foglalt nagy gazdagsága helyettesítette a grammatika művészetét.« Mármost, amilyen mértékben az ember tapasztalatokat szerez, különböző dolgokat különböző oldalról ismer meg, úgy gazdagodik a nyelve. »Minél gyakrabban ismétli ezeket a tapasztalatokat és a számára így adott ismertető jegyeket, annál szilárdabb és folytonosabb lesz a nyelve. Minél inkább megkülönböztet és rendez, annál rendezetebb lesz a nyelve.«" (Fischer 1962. 23–25.)

A kategóriaközti formák genezisét a zenében Giambattista Vico is elemzi *Principi de scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (Vico 1963.) művében. Megállapításai egyaránt érintik a zenei kommunikáció meghatározhatatlan objektuális és eszmei jellegét, melyet a költői formák genezisével együtt tárgyal. *A költői beszéd eredetéről, az eltérésekről, a megfordításokról, az ütemről, az énekről és a versről* meditálva Vico kitér egyrészt a korai plaszticizáló-figuratív gondolkodás kialakulására, másrészt pedig a későbbi absztrakt gondolkodás egyetemes modellálására jellemző kettős relációra: „Mindebből bebizonyítottnak látjuk, hogy a költői beszédmód az emberi természetből kifolyólag szükségképpen megelőzte a prózát. Ugyancsak az emberi természet szükségszerűségéből kifolyólag a képzeleti egyetemes, a mítosz megelőzte az egyetemes ésszerű vagy filozófiai egyetemest, amely csak a prózai beszéd útján jött létre. Miután

ugyanis a költők korábban kialakították a költői nyelvet különös képzetek összetevésével (amint azt itt világosan kimutattuk), a népek úgy formálták prózai beszédüket, hogy a költői nyelvben egybekapcsolt részeket egy szóba mint valami nembe vonták össze. Például ebből a költői kifejezésből: »forr a vér szívemben« (természetes beszédmód, amely örök és egyetemes sajátsága az egész emberi nemnek), vagyis a vérből, a forrásból és a szívből egyetlen szót, mintegy nemet alakítottak. Ez a szó *stomakos* a görögben, *ira* a latinban, és *harag* a magyarban. Az emberek ugyanígy a hieroglifákról és a heroikus betűjelekről néhány közönséges betűre tértek át mint nemekre, amelyekre megszámlálhatatlan sok különböző tagolt hangot lehetett visszavezetni. Ehhez bizony leleményesség kellett. A szavak és betűk vulgáris nemei a népek elméjét kicsiszolták és alkalmasabbá tették az absztrakcióra, úgyhogy megjelenhettek a filozófusok, akik megalkották az érzelmi fogalmakat. Amiről most beszéltünk, csak kis része az eszmék történetének. Láthatjuk tehát, ahhoz, hogy megtaláljuk a betűk eredetét, tárgyalnunk kellett egyúttal a nyelvek eredetét is!

Az *énekről* és *versről* az alábbi axiómákat állítottuk fel: Az emberek eleinte nem tudtak beszélni, s ezért, miként a némák, énekelve ejtették ki a magánhangzókat; később, ahogy a dadogók teszik, az artikulált mássalhangzókat is énekelve kellett kiejteniök. A népeknek erről az első énekléséről tanúskodnak a nyelvekben fennmaradt kettős hangzók, amelyek régebben sokkal számosabbak lehettek, mint ma, mert a görögök és a franciák, akik előbb mentek át a költői korból a vulgáris korba, ezekből nagyon sokat megtartottak, ahogy erre az *Axiómák*ban rámutattunk. Ennek pedig az az oka, hogy a magánhangzók kiejtése könnyű, a mássalhangzóké nehéz, s bebizonyítottuk, hogy ezeket az első korlátolt elméjű embereket csak heves indulatok késztették szavak kiejtésére, s természetesen igen magas hangon ejtették őket. S a természet hozza magával, hogy amikor az ember felemeli hangját, diftongusok és ének jön létre, ahogy az *Axiómák*ban hangsúlyoztuk. Az imént bizonyítottuk be, hogy az első görögök isteneik korában alkották meg az első heroikus spondeusos verset, mégpedig a »pai« diftongussal, amely kétszerannyi magánhangzóból áll, mint mássalhangzóból" (Vico 1963. 300–301.).

A kategóriaközti formák Vico és Herder féle esztétikai elmélkedései a hegeli klasszikus filozófiában folytatódnak.

Amíg Vico a kellő formák kérdését a költői és az absztrakt általánosítás szférájában tanulmányozza, addig Hegel a modern korig összesíti az emberi értelem vívmányait. Íme mit mond Hegel a lényeg *viszonymeghatározás egyszerűsége, szellemes reflexiója* és a *gondolkodó ész* szintjeinek

kategóriaközti megnyilvánulásával kapcsolatban: „Míg a mozgásban, a vágyban és effélékben az ellentmondás e meghatározások *egyszerűségébe* burkolódzik a képzelet számára, ezzel szemben a *viszonymeghatározásokban* közvetlenül mutatkozik az ellentmondás. A legtriviálisabb példák, mint fenn és lenn, jobb és bal, apa és fiú s így tovább a végtelenségig, mind egyben tartalmazzák az ellentétet. Az *van* fenn, ami *nincs* lenn; fenn meghatározottan csak az, hogy nincs lenn, s csak *annyiban van, amennyiben* van egy lenn, s megfordítva; az egyazon meghatározásban benne rejlik az ellentéte. Apa a fiú mása és a fiú az apa mása, s mindegyik csak mint e másnak mása van; s ugyanakkor az egyik meghatározás csak a másikra való vonatkozásban van; létük egyazon fennállása. Az apa a fiúra való vonatkozáson kívül is valami magáért-valósága szerint; de így nem apa, hanem férfi általában; s éppígy fenn és lenn, jobb és bal magukban is reflektáltak, a viszonyon kívül valamik, de csak helyek általában. – Az ellentétesek annyiban tartalmazzák az ellentmondást, hogy ugyanabban a tekintetben negatívan vonatkoznak egymásra vagy *kölcsönösen megszüntetik* egymást és *közömbösek* egymással szemben. A képzelet azzal, hogy átmegy a meghatározások *közömbösségének* mozzanatára, elfelejti benne negatív egységét, s csak így mint különbözőket általában tartalmazza őket, de e meghatározásban jobb már nem jobb, bal már nem bal stb. Mivel azonban jobb és bal valósággal előtte van, azért e meghatározások mint egymást negálók vannak előtte, az egyik benne van a másikban, s ebben az egységben ugyanakkor nem negálják egymást, hanem mindegyik közömbös magában.

A képzeletnek ennélfogva mindenütt az ellentmondás a tartalma ugyan, de nem jut ennek tudatára; külső reflexió marad, amely az azonosságról a nem-azonosságra vagy a negatív vonatkozásról a különbözőknek magukra való reflektáltságára megy át. E két meghatározást külsőleg helyezi szembe egymással, *csak őket* tartja szem előtt, nem pedig az *átmenetelt,* holott ez a lényeges és az ellentmondást tartalmazza. – A *szellemes* reflexió ellenben, hogy itt említsük ezt, az ellentmondás felfogásában és kimondásában van. Bár nem fejezi ki a dolgok és viszonyaik *fogalmát* s csak képzeleti meghatározások alkotják anyagát és tartalmát, azokat mégis olyan vonatkozásba hozza, amely ellentmondásukat tartalmazza, s ezen *ragyogtatja át fogalmukat.* – A *gondolkodó* ész azonban a különbözőnek eltompult különbségét, a képzelet puszta sokféleségét úgyszólván a *lényeges* különbséggé, az *ellentétté* élezi ki. A sokféle csak ellentmondássá kiélezve válik mozgékonnyá és elevenné egymással szemben, s benne kapja azt a negativitást, amely az önmozgás és elevenség bennerejlő érverése” (Hegel 1957. 53–54.).

A fent bemutatott három frázisból következik, hogy az expresszív kategóriaközti formák reveláló magatartást tanúsítanak, a tartalmat nem egyszerűen az objektuális állapot plaszticizáló *konfigurálásában* nyilvánítják ki, hanem főleg „eszményítésben", az eredeti érték új lényeggel való feltöltésében.

3. A kategóriaközti formák osztályozása

A kategóriaközti formák osztályozását a következő analitikus kritériumok szerint valósítjuk meg:
– a kategóriaközti formák megszerkesztése;
– a kategóriaközti formák stilisztikai jellemzői;
– a kategóriaközti formák előadói továbbárnyalásai.

3.1. A kategóriaközti formák megszerkesztése

A kategóriaközti formák megszerkesztése nagyon hasonlít a retorikai figurák felépítéséhez. Itt is a jelölt-jelölő viszonyával találkozunk és a kategóriaközti általánosítás eljárása úgyszintén a jelölő forma szintjén teljesedik be.

A továbbiakban egy pár kategóriaközti formára fogunk kitérni. Úgy gondoljuk, hogy a szép számtalan kategóriaközti formáinak egyik legjellegzetesebb zenei alakja a *kellem*.

3.1.1 A szép kategóriaközti formái: a kellem

A *szépet* hordozó *kellem* szerkezete összetevőinek folytonos/megszakított viszonyában körvonalazódik. A kellem a viszony folytonos stádiumának kiemelésekor jelenik meg. A fordított állapot, vagyis a megszakítottság kiemelése, a *rútat* hordozó *torzhoz* vezet. A kellem és a torz számtalan megjelenésével találkozunk a beszélt nyelvben. Összetevői szelektálásának és csoportosításának viszonyjellege éppoly meghatározó, akár a zenei diskurzusé. Az összetevők konfrontálása itt is „bináris" összevetésben történik. És egy ilyen szembesítés menthetetlenül a folytonosság vagy megszakítottság irányába történő sarkosodást fejezi ki. A továbbiakban a beszéd dinamikájában előforduló kettős relációkat sorolunk fel (123. ábra).

Ezeket bármikor zenei szerkezetbe foglalhatjuk; ez jelenti tulajdonképpen a vers *zeneiségét*.

hang	zaj	mássalhangzó
szünet	csend	magánhangzó

123. ábra

Ha a fenti ellentéteket egyrészt a folytonosság, másrészt a megszakítottság irányába történő eltolódásban tanulmányozzuk, meggyőződhetünk a kategóriaközti forma építkezésének egyrészt folytonosabb, kellemesebb, másrészt szakadozottabb, torzabb stádiumairól. Egy magánhangzó köré csoporosított mássalhangzók sokasága rúthoz, disszonánshoz vezet, és ez rendkívül sikeresen ábrázolható a zenében. Vermessy *Ördögváltozás Csíkban* operájában például az „ördög” szót gyakran torzítja el az „r” betű hosszas ismétlődésével: örrrrrrdög!

Verlain *Őszi chanson* költeménye utánozhatatlan melankolikus kellemmével tűnik ki, melyet a mássalhangzók és a magánhangzók folytonos egyensúlyában, valamint az *o* és *a* szomorúságot idéző magánhangzók mesteri alkalmazásában valósít meg.

CHANT D'AUTOMNE	ŐSZI CHANSON *(Tóth Árpád fordítása)*
Les sanglots longs	Ősz húrja zsong,
Des violons	Jajong, busong
De l'automne	A tájon,
Blessent mon coeur	S ont monoton
D'une langueur	Bút konokon
Monotone.	És fájón.
Tout souffocant	S én csüggeteg,
Et bleme, quand	Halvány beteg,
Sonne l'heure	Míg éjfél
Je me souviens	Kong, csak sirok,
Des jours anciennes	S elém a sok
Et je pleure;	Tűnt kéj kél.
Et je m'en vais	Óh, múlni már
Au vent mauvais	Ősz! hullni már
Qui m'emporte	Eresszél!
Deçà, delà,	Mint holt avart,
Pareil à la	Mit felkavart
Feuile morte.	A rossz szél…

A dolgok természeténél fogva egyes nyelvek fonémáikat több mássalhangzóból építik fel. Az olasz nyelv kimondottan zenei nyelvnek számít a magánhangzók szerencsés eloszlásának köszönhetően. A következtetéseket azonban ne hamarkodjuk el. A szerkezeti különbségek alapján ne rangsorojuk a nyelveket: felsőbbrendű és alsóbbrendű, zenei és nem zenei, bájos és torz nyelvekre. Minden nyelvnek megvan a sajátos varázsa, szépsége zenei összefüggésben is. Muszorgszkij dalai természetesen oroszul szólnak a legmeggyőzőbben. F. Saljapin felejthetetlen előadásából ismert *Fekete szemek*-románc ugyancsak orosz intonálása Pavarotti bel canto stílusában mosolygásra késztet.

A következőkben a zenei kellem szerkezetét a költőivel összehasonlítva tapasztalhatjuk, hogy kettejük között számos azonos, kongruens mozzanat található.

A *hang–szünet* kettős reláció új színben jelentkezik. A szünet, a vershez hasonlóan, itt is „ékesszóló". Különösen változatos, expresszív funkcióval bír. Egy zeneműből ha hiányzik a szünet, a zenei szövet fulladását eredményezi. Ilyenfajta érzelmek vesznek rajtunk erőt például L. Spohr kettős kvártettjeink hallgatása közben.

A szünet abszolút és relatív is lehet. A teljes csend abszolút szünet. A relatív szünet a dallam folytonosságát „szüneteltető" zaj. De ez is relatív. A mássalhangzók csökkentett fokozatú zajok. A nem hangolható ütőhangszerek úgyszintén.

A. Schweitzer a vers mássalhangzói és magánhangzói arányának analógiáját fedezi fel a zenében, a dallam és a ritmus összefüggésében: „Elhangzott már olyan megjegyzés is, hogy a zenei nyelvben a ritmusok körülbelül a mássalhangzók funkcióját töltik be, és hogy a hangközöknek és a harmóniáknak a magánhangzók szerepe jár, mert a ritmusoknak zengést adnak. Ha ez a hasonlat általában helyes, akkor egészen rendkívüli módon érvényes Bach zenei nyelvére. A hangzás, amit a hangközök a szóban forgó ritmusnak adnak, meghatározza annak az érzésnek sajátosságát, amelyet kifejez. A hangközöknek is megvan Bachnál a maguk különleges jelentése, de az egyes megfigyelések általános tételekben való összefoglalása itt összehasonlíthatatlanul nehezebb, mint ott, ahol ritmusokról van szó. Mindazonáltal utalhatunk arra, hogy szeksztugrások nála rendszerint olyankor halmozódnak, amikor valami vidámat akar kifejezni, míg a szűkített terccel gyakran közérzetet és valami undorfélét érzékeltet. A feltűnő és az egymástól távol fekvő disszonanciákat a fájdalom és a döbbenet ábrázolásánál használja" (Schweitzer 1974. 515.).

Egyes esetekben a folytonosság–megszakítottság viszonyában nem az egyoldalú sarkosodás – a kellem vagy a torz irányába – a meghatározó tényező, hanem inkább egyszerűen csak maga a viszony, jobban mondva a viszony kettős kontrasztja. Így például Bartók zenéje nagyrészt a kellem és torz „harcára" épül.[58]

Az esztétikatörténetben számos elmélet foglalkozik a kellem kérdésével. Kant *Az ítélőerő kritikájában* a kellemes konkrét-érzékelő jellegét emeli ki – *a bájos, a kedves, a gyönyörködtető, az örvendetes* stb.-val együtt –, magának *a szépnek minden érdek nélküli gyönyör*éhez viszonyítva: „Kellemes az érzetben az, ami az érzékeknek tetszik" (Kant 1966. 171.). Schiller a kellem dinamikus jellegét hangsúlyozza. Ch. Léveque szerint a kellem „kellemes, harmonikus, nem erőltetett" (Léveque 1860. 107.) mozgás. E Moutsopoulos „mosolygós jóindulatként" (Moutsopoulos 1960. 129.) metaforizálja.

3.1.2. A fenséges kategóriaközti megnyilvánulásai. A grandiózus és a monumentális

Ahogyan már említettük, minden alapérték jelentős „kellő forma"-tárral rendelkezik. A fenséges kategóriaközit formáinak sokaságából a következőket említjük: *nagyszerű, magasztos, megrendítő, merev, határtalan, dicsőséges, ellenállhatatlan* stb. A művészi gyakorlatban leggyakrabban előforduló kategóriaközti formája a *grandiózus* és a *monumentális.* Az első leginkább a processzuális, dinamikus megnyilvánulásokat jelöli, ilyen a zene, a második pedig a fenséges térbeli, plasztikus modellálására utal. A *grandiózusban* a részek mennyiségi növekedése tapasztalható, mind a mű egészében, mind részleteiben. Ennek köszönhetően a grandiózus kongruens a *hiperbola* akkumulatív általánosításával. A felhalmozódás eljárásának alapja a *fokozás.* A grandiózus tipikus esetével találkozunk Johannes Becher – El Greco: *Vihar Toledo városa fölött* híres festményének költői dramatizálásában: „Apokaliptikus vihar közeledik, és *félelmetes, explozív erejű felhőtömegek*(a) tornyosulnak a látóhatáron. A vihar már ráveti *árnyékát*(b) a város peremére, s a város *elhalványodik*(c) és *megremeg*(d) a fenyegető *világvége*(e) láttán. A zöld halmok, amelyeken Toledo épült, ugyancsak elváltoztatják a színűket, *kísérteties zöld színben*(f) játszanak. Körülölelik a folyót, amely, mintegy *bénultan*(1) a *közelgő szörnyűségtől*(2), *megáll*(3), *tunya tömeget*(4) alkotva egy *kis*(5) sziget körül, mely *csupasz*(6)

58 Részletesen Angi 1975. 15–24.

és *meztelen*(7) a *borzalom*(8) visszfényében. A fűvek és a fák felriadtak – de mozdulatlanná dermedtek. *Vihar előtti csönd*[59]. S *egyre sötétebbnek*(g) látszanak az égen a felhők, a festő szinte érzékelteti a *távoli menynydörgést*(h), sejteti a *villámokat*(i) – világfergeteg közeledését érezzük. Toledo maga is – tornyai, palotái, hídjai és boltívei –, már mielőtt a vihar teljes erővel kitör, alapjáig megrendült, s megrendülése egyben diadalként hat: Toledo helyt fog állni...” (Fischer 1962. 131–132.). Az (a)-tól az (i)-ig betűjelzéseink a jelölő fokozására, mennyiségi-dinamikai felhalmozódására utalnak. Ezzel ellentétben, az (1)-től (8)-ig jelöléseink a litotészekre hívják fel a figyelmet, melyek a város ellenállóképességének lefokozásával, az apokaliptikus jelenség előtti félelem felfokozásával, kontrasztáló jellegükkel még jobban kihangsúlyozzák a fenséges mérhetetlen voltát. Valósággal lenyűgöző, amint az esszé befejezéseképpen a költő megelőlegezi *mégis* az ember győzelmét.

Hasonló grandiózus fokozást tapasztalhatunk Enescu *I Zenekeri-szvitjének* (op. 9) Unisono prelúdiumában. Az akkumulálódás a dallamvonal hangköz lépéseinek növekedésével jön létre, el egészen az oktávnál nagyobb hangközök, decima, undecima megszólaltatásáig. Az akkumulatív bővülés a dallamvonal mikrorelációjának szintjén jelentkezik, tehát megszakított jellegű. A mennyiségi túlzás megszakítottsága biztosítja a dallam unisonóvá válásában végtelent ábrázoló immanenciáját. Az enescui végtelen kategóriaközti formája tehát zárt. Zárt, de transzcendens.

A zárt vagy nyitott végtelen művészi árnyalására különösen találó a benne rejlő–külsővétett fogalompár használata.

A képzőművészetben a *monumentális* kategóriaközti formájával találkozunk C. Brâncuşi alkotásaiban: *Végtelen oszlop, Csend asztala, Csók kapuja*. Figyelemre méltó ezeknek az alkotásoknak zeneisége. Az elsőben a végtelen folytonosságát fejezi ki, melynek zenei megfelelője Ligeti *Continuum* műve lehetne. A második az abszolút zenei szünetet ábrázolja, a harmadik pedig a szerelem grandiózus metaforája.

3.1.3. A tragikum „kellő formái”. A konfliktuális

A *tragikum* értékét megjelenítő formák alapja a kontraszt. Ezekben a formákban fontos szerepet játszik a harc, mely a megbocsáthatatlan, visszafordíthatatlan, kibékíthetetlen konfliktus kulmináló végső megoldásában teljesedik be. A tragikus konfliktus kategóriaközti formába öntését két esztétikai tényező határozza meg: a katarktikus tisztulást konfliktuáli-

59 A lessingi *termékeny pillanat* különleges példája ez.

san-kontrasztálóan elősegítő összetevő érzelmek kiegészítő, bizonytalan fúziója és az illető figura összetevőinek retorikai éle, kiváltképpen a művészi, partikuláris általánosítás zéró foka és eltérése között. Prokofjev például a korán jött új visszavonhatatlan megsemmisülésén alapuló és a *Rómeó és Júlia* tragédiában zseniálisan megvalósított shakespeare-i tragikus konfliktus zenei-koreográfiai újragondolásában rendkívüli figyelemmel válogatja ki a konfliktus koreográfiáját alakító jeleneteket és képeket. Ő sem mondhat le a két fiatal családjának régmúltba visszanyúló oligarchikus harcának élethű ábrázolásáról, a feszültség felépítéséről Rómeó és Júlia rokona, Tybalt összecsapásában, és végül Tybalt megölésében, a megbocsátást nem ismerő sors jelenlétében, a két fiatal öngyilkosságában – mindannyi nélkülözhetetlen inherens mozzanata a végső, megkésett megbékélésnek. A konfliktuális kontrasztok jelen esetben a zenei kifejezőeszközök és a koreográfia, a mozgás segítségével jutnak kategóriaközti formában kifejeződésre a balett partitúrájának tökéletes fúziójában.

A hangszereszenében a tragikum kategóriaközti formájának megvalósításával a szonátaforma szerkezetében találkozunk. A barokk monotematikus és bisztrofikus építkezés hűen tükrözi a kontrasztok konfliktuális ábrázolását; viszont az igazi tetőpontját a klasszikus és romantikus bitematikus formákban éri el. A klasszikus zongorairodalomból idézzük Mozart K.V. 310. *Á-moll szonátá*ját vagy Beethoven op. 131. *Patetikus szonátá*ját. De a klasszikus szimfonikus irodalom is bővelkedik példákban.

Anélkül, hogy általános törvénnyé nyilvánítanánk, megállapíthatjuk, hogy a barokk inkább a fenséges, a klasszikus pedig a tragikum felé hajlik. A kategóriaközti formák fokozatos felhalmozódásával állunk szemben a barokk polifóniában és kontrasztáló-konfliktuális állapotával a klasszikus homofóniában. Ez a megállapítás természetesen önkényes és számos kivételt tartalmaz, hiszen a barokk polifonikus zenéből sem hiányzik olykor a tragikus kontrasztáló üzenet, éppúgy mint ahogyan a klasszikus alkotás is tartalmazhat fenséges hangvételt. Elég ha csupán a barokk passiók és kantáták számos példáját említjuk meg Bachtól Schütztig vagy a fenséges és ennek kategóriaközti formájának leggyakoribb megnyilvánulását a beethoveni szimfóniákban: *Eroica-szimfónia, Pastorale-szimfónia, IX. szimfónia,* továbbá Mozart *C-moll Adagio és Fuga,* K.V. 546 húros hangszerekre írt művét.

Végeredményben a tragikum kategóriaközti formájának ábrázolása kontrasztáló, konfliktuson alapuló megnyilvánulást igényel, mely általában az összetevők egyikének vagy másikának kizárásához vezet. Már a Scarlatti-szonátákban találkozunk hasonló megoldásokkal, ahol a máso-

dik téma az elsőt legyőzi, és ez utóbbi már nem is tér vissza a reprízben. Beethoven *V. szimfóniájá*nak első tételében pontosan fordítva történik: az első téma, a sors témája, mintegy a hős bukását jelezve, a második témához viszonyítva, mely a sors elleni harcra hívást jeleníti meg, a tétel végén is visszatér. És ez a vég, Beethoven jelszavával élve – *per aspera ad astra* –, az ember abszolút győzelmét hirdeti.

A zenei tragikum releváns megnyilatkozásában a kategóriaközti forma főként a konfliktuális kontraszton alapul. Ennek értelmében ezeknek a formáknak általános megnevezése a *konfliktuális* fogalmát is magában hordozza. Következésképpen a patetikus, fennkölt, szenvedélyes tragikumhordozókká válnak abban az esetben, ha konfliktuális patetikus, konfliktuális fennkölt, konfliktuális szenvedélyes stb. formában jelentkeznek.

3.1.4. A komikum kategóriaközti formái

A *komikum* kategóriaközti érzékivé tétele is a kontrasztok konfliktuális dinamizmusán alapszik. A tragikum kontrasztáló szerkezetétől eltérően a komikum sajátossága a meglepetésszerű, váratlan, hirtelen megjelenés. A tragikus konfliktus kategóriaközti formái már az expozícióban, a megoldás kezdetétől, Damoklész feje fölé függesztett kardhoz hasonlóan utalnak a tragikus bukás elkerülhetetlenségére és ennek végztetes következményeire. A komikus bukást semmi sem vetíti előre. Végeredményben nem is igazi bukásról van szó, mint inkább ennek utólagos következményeiről, a komikus hős jól megérdemelt viszontagságairól. Éppen ezért az esztétikai tapasztalatban a komikus konfliktus a komikus hős bukdácsolását és a nevetséges cselekmények kibontakozását kísérő jogos nevetésben konkretizálódik. Ahogyan már említettük a komikum szerkezetének bemutatásakor, közvetlen kapcsolat áll fenn a komikum plaszticizáló és expresszív formái között. Ez a kapcsolat könnyen megfigyelhető a komikum kategóriaközti formáiban. Egyrészt a *helyzetkomikum* megjelenésére gondolunk „komikus jelenség" formájában, másrészt pedig a *tulajdonképpeni konfliktuális formában* kibontakozó „komikus lényegre". A két mozzanat természetesen konvergens: a helyzetkomikum a tulajdonképpeni komikum hordozójává válik. Ez a jelenség a kategóriaközti formák szintjén is lejátszódik a tulajdonképpeni komikus lényegre összpontosítva a meglepetésszerű plaszticizáló stádiumtól a konfliktuális-kontrasztáló expresszív állapotig haladtukban. Az Esterházy herceg udvarának unott közönsége kiváltotta haydni irónia, a beethoveni szimfónizmus robusztus tréfája, a straussi zene szellemességgel telített szatírája – a komikum plaszticizáló-expresszív pályáján

fogant a helyzetkomikumtól a tuljadonképpeni konfliktuális esemény komikumáig. Így például a beethoveni szimfóniák scherzo tételeire jellemző sforzandók, Haydn *Üstdob-szimfónia*jának meglepetésszerűen felhangzó üstdobütéssel megerősített akkordja, Strauss szimfonikus költeményeiben a disszonanciáinak váratlan oldása mindannyi példája a zenei helyzetkomikum átmeneteinek az egészében értelmezett komikus konfliktus magaviselete és expresszivitása felé.

A komikum kategóriaközti formája ugyanakkor a komikus büntetés fokozata, valamint az illető komikus jelenséget kísérő nevetés erőssége szerint is strukturálódik. A megbocsátó *humor* mosolygosan ludikus-játékos, az önmarcangoló *irónia* a kísérő nevetés kategóriaközti formáinak komplexebb megnyilvánulását feltételezi, valamint a *szatíra* leleplező jellegében a „kíméletlen" komikus nevetés legélesebb-kontrasztálóbb formáját tartalmazza. A humoreszk, az irónia és a szatíra szintjén a komikus kategóriaközti formák különálló csoportjait különbözettjük meg, ezek közül megemlítjük: a humoreszk köré csoportosuló csíny, tréfa, meglepetés; az irónia köré csoportosuló metsző, kíméletlen, önmarcangoló; végül a szatíra köré csoportosuló luciferi, sátáni, ördögi, engesztelhetetlen, szarkasztikus stb.

3.1.5. A tragikomikus

A *tragikomikus* egy különálló kategóriaközti forma. Ennek jellegzetessége két merőben ellentétes érték, a groteszk–transzcendens tengely két határértékének egybeolvasztása: ezek a tragikum és a komikum.

A művészetek történetében a tragikomikus megjelenítései igen ritkák, mivel nehéz a két összetevő egyensúlyát biztosítani. A tragikum prototípusával Cervantesnél találkozunk Don Quijote alakjában. A regény teljes egészében az említett hős bemutatásán alapszik, aki a puskapor korszakában egy eltévelyedett középkori lovaghoz hasonlóan küzd az igazságért, nemes célokért. Magasztos eszményei, melyekért életét kockáztatja, és az életre keltett eltévelyedett lovag anakronizmusa belső kontrasztjaiban Don Quijote sorsának tragikomikus ingadozó feszültségeihez vezetnek. Cervantes hőse a tragikomikus leggyakoribb művészi arhetípusává válik. Művészek, zenészek – H. Purcell, Padre Martini, F. Mendelssohn-Bartholdy, Luigi Ricci, J. Ibert és sokan mások – fordultak e témához. Rendkívül érdekes lenne például a különböző korokban született Don Quijote emocionális portréjához fűződő tragikomikus kategóriaközti forma hangszeres ábrázolásának párhuzamos összehasonlítása. Vessük össze például Telemann *Don Quijote zenekari szvit*jét R. Strauss op. 35. *Don Quijote szimfonikus*

*variáció*ival – hasonlóságokra és különbségekre bukkanunk, melyek segítségével a két zeneszerző a barokk-posztromantika stilisztikai pályáján a tragikomikus kategóriaközti formájának zenei ábrázolását valósítja meg. Mindkét esetben a végső megoldás komikus vetülete uralkodik. Míg Telemannál mosolygós humorral találkozunk, addig a straussi Don Quijote-portré szatirikus, kissé tragikus hangvételű.

A tragikomikus múlékony-ingadozó jellege domborodik ki IV. Henrich portréjában L. Pirandello drámájában. „Henrich" két megjelenésében rejlik a megkettőződött konfliktus tragikomikus volta. Tragikomikus IV. Henrik döntése, aki őrültsége látszatát felhasználva gyilkol, és tragikomikuma, hogy most már örökre vállalnia kell őrültsége látszatát.

3.2. A kategóriaközti formák stilisztikai jellemzői

A *stílus* többjelentésű szó. Az antik görögöknél olyan írószerszámot jelentett, amelynek hegyes végével az agyag- vagy a viasztáblára jeleket, betűket karcoltak, lapos végével pedig a hibákat simították el. Metaforikusan szólva, napjainkban az alkotó művész sajátos kifejezőeszközeinek összességére, kifejezésmódjára utal. A stílus tehát az alkotó művész sajátos jellemvonása; Beethovent saját stilisztikai, „beethoveni" jellemvonásai különböztetik meg Mozarttól vagy Haydntól, vagyis egyéni kifejezőeszközeinek tára, melyek utánzása könnyedén vezethet száraz epigonizmushoz. Felhívjuk a figyelmet arra, hogy ezek a formák és kifejezőeszközök *feltalálásuk* vagy *sajátos alkalmazásuk* révén válhatnak bizonyos korok, közösségek, irányzatok, alkotók egyéni vonásaivá. Magától értetődik, hogy a stilisztikai mozzanat e két árnyalata egymásra tevődhet. Mi több, maga az egyéni stílus is tovább árnyalodhat egy életmű keretén belül is. Beethoven alkotását például egyesek két, mások pedig három szakaszra osztják, és mindegyik szakasz a kategóriaközti formák sajátos stilisztikai lenyomatát viseli.

A kategóriaközti forma szubjektivitása tehát stilisztikai lenyomatot eredményez. És a lenyomatnak köszönhetően árnyalodik strukturálisantörténelmileg. Vessünk egy pillantást a zongorairodalomban előforduló kategóriaközti formák alakulására. A kellem például Bach *Ana Magdalena album*ában, Mozart *Sonata facile,* Beethoven *Ecossaise,* Mendelssohn *Lieder ohne Worte* vagy Prokofjev *Tovatűnő látomások* című művében egyaránt felfedezhető, de megjelenése a szerző kifejezőeszközeitől függően változik. A fenti példákat követve a kellem öt *sajátos alkotóműhelyben fogant* árnyalatáról beszélhetünk: a bachi, mozarti, beethoveni, mendelssoni, prokofjevi kellemről. A megkülönböztetésnek analitikus fontossága

van: a barokk, klasszikus, romantikus vagy modern kellem bemutatásában a fenti különbségek a különböző korszakok zenei szép érzékivé tételének stilisztikai-interkategoriális hasonlóságait és különbségeit domborítják ki. *Mutatis mutandis,* az eljárás minden alapérték és ezek kategóriaközti formájára érvényes.

3.3. A kategóriaközti formák előadói továbbárnyalásai

Az „ahány előadó, annyi kategóriaközti forma" mondás felüllicitálva így szólna: ahány előadás, annyi kategóriaközti forma.

Valóban, az előadás aktusa *a kellő forma* útján lényegesen hozzájárul az illető alapérték érzékivé tételének véglegesítésében. Minden előadó – legyen az zongorista, hegedűs, fúvós, kamarazenész, karmester vagy énekes – kettős esztétikai szempont szerint alakítja előadóművészetét. Elsősorban arra törekszik, hogy képességeihez mérten minél hitelesebben és hozzáértő módon sajátítsa el az illető műalkotás üzenetét képező esztétikai érték (vagy értékek) stilisztikai-történelmi és strukturális-kategóriaközti alapjait. Másodsorban pszicho-esztétikai hozzáállása és előadói tapasztalata segítségével átszűri ezeket az alapokat.

E két aspektus összejátszása az előadói kategóriaközi forma tökéletesítésében számos esztétikai következménnyel jár.

A mozarti kellem többrétűen árnyalodik egy Chr. Eschenbach, P. Badura-Skoda, F. Zadra, Z. Kocsis, V. Horovitz vagy D. Lipatti előadásaiban. A fenti sorrendet követve beszélhetünk a mozarti kellem légies, klasszikus, lírai, szigorú, romantizáló, dramatizáló árnyalodásairól. Rendkívül tanúlságosak ebből a szempontból az összehasonlító elemzések, egy és ugyanazon mű több előadásának elemzése. Saját tapasztalatainkról szólva szeretnénk megemlíteni Bach *IV Esz-dúr csellószvit* preludium tételét L. Harrel, J. Starker, Yo-Yoma, H. Schiff előadásában. A preludiumra jellemző pompázatosan fenséges klasszicizáló az első előadásban, romantizáló a másodikban, légies-transzcendens a harmadikban, ludikus a negyedikben. A négy előadás felhívja a figyelmünket a bachi fenséges jelenkori előadásaiban a kategóriaközti formák jelentésgazdagságára.

Az előadók két csoportját különböztetjük meg: egyesek egy bizonyos stílusra, sőt néha csak bizonyos művekre specializálódnak; mások viszont a stílusok színes világát választják. Ez a megkülönbözetetés rendkívül jelentőségteljes a karmesterek körében. N. Harnoncourt például kimondottan a barokk stílusra specializálódik; K. Böhm a mozarti

szimfonizmus mellett foglal állást, míg Herbert von Karajan a zenetörténet különböző stíluskorszakaiban jelen van.

A kezdeti mondáshoz visszatérve, miszerint mindegyik előadás sajátos kategóriaközti formát képviselhet, utalunk Glen Gould és Yehudi Menuhin lenyűgöző párbeszédére. Az első a diszkográfia egyediségének tökélye mellett, míg a másik az élő zene egységének változatossága mellett foglal állást.

Az előadás folyamatát objektív és szubjektív tényezők is befolyásolhatják, ilyen például a külső környezet befolyásolta tempováltozások (kicsi vagy nagy, üres vagy telt terem).

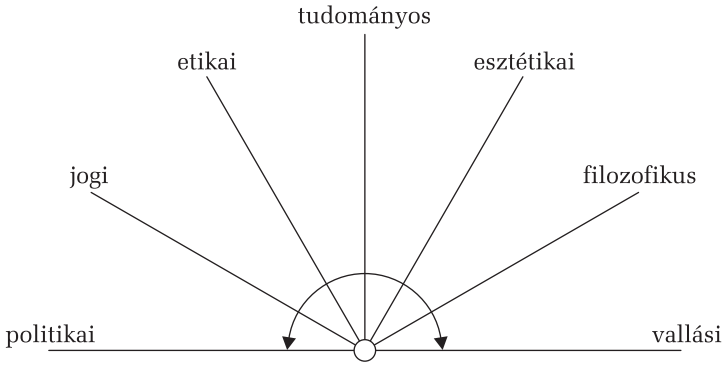
A kategóriaközti formák előadását szabályozva a zeneszerzők pontos jelzésekhez folyamodnak. Ezek a jelzések a zenei stílusok történelme folyamán honosodtak meg, és napjainkban is fontos szerepet játszanak az illető műalkotás zenei üzenetének minél pontosabb követésében. A szép kategóriaközti formáit a grazioso, dolce, soavemente, eleganza, intimo, generose, tendre és más terminusok jelzik. A fenséges kategóriaközti formáit többek között a con esaltazione, miaccioso, fiero, festo, grandezza, con ira, bellicoso, intrepidamente, jubiloso kifejezések jelölik. A tragikumot a funebre, impetuosamente, pietoso, maestoso, lugubre, lamento, naenia, nobilmento, dolendo, passioné, patetico, requiem, tombeau stb; a komikumot pedig a accarezevole, umore, umoristico, ironico, giocoso, scherzo, follemente stb.

A fenti terminusok az esztétikai-zenei mező alapértékei érzékivé tételének több aspektusára utalnak. 1. Az esztétikum szférájára általánosan érvényes kellő forma zeneiségét emelik ki. 2. A kategóriaközti formák sajátos jellemvonásaira hívják fel a figyelmet, és az alapértékek függvényében osztályozzák őket. 3. A zenei kategóriaközti formák jelentésgazdagságát domborítják ki. 4. Közvetett vagy közvetlen módon, érthetően vagy burkoltan a fenti terminusok programatikus funkciót is betölthetnek az illető alkotás előadásában vagy befogadásában.

Felhívjuk a figyelmet, hogy az univerzális terminológia mellett a zeneszerzők számos sajátos utalást is alkalmazhatnak, melyek az adott műre jellemzőek vagy akár a zeneszerző életművét is végigkísérhetik. E jelölések nagy része programatikus, és akár „cím" gyanánt is szolgálhat. Lásd Debussy zongorára írt *Prélude*-jeit vagy Dan Voiculescu *Vég nélküli füzet* ciklusát.

VI. AZ ESZTÉTIKAI ERŐTÉR MÁS ERŐTEREK VISZONYÁBAN

Az integráns valósághátérből kibontakozó reális pólus viszonyalkotásai tehát a társadalmi tudat különböző erőtereit hozzák létre, amelyek viszonylagos önállóságukban rétegeződve rendeződnek. Az önállóság viszonylagosságát a közös valóságpólus okozza, amely végső fokon meg is határozza a mezők rendszerének egészét, amint a következő ábra mutatja:



124. ábra

Az ábra jelöli a genezis és a megvalósulás kettős irányát és azt az elképzelést, hogy elemző célzattal bármelyik mozzanatból ki lehet indulni, jóllehet az adott mozzanat centrálissá válik, és elsősorban ennek a helyzeti és mozgási stádiumai kerülnek előtérbe. Más szavakkal: a mi esetünkben a többi tudatforma erőmezői az esztétikai központ hatóterében jelennek meg és minősülnek. Ugyanakkor a természetes, „a centrikus" rétegződés az alaptól számítható általánosítható távolságok relációja szerint önmagában is mátrixba építhető, amely a tetszőleges központosításokat csak mint lehetőségeket hordozza.

Munkamátrixunkba csak a legfontosabb minőségeket vesszük fel, amelyek kellő mértékben meghatározzák valamennyi erőtér sajátos minőségét. Nevezetesen:

– a közös valóság pólusával szemben álló, de ezen a póluson keletkező második pólus, amely az erőtér ambitusát adja (lásd az erőtér megnevezése);

– az erőtérben létrejött értékek társadalmi szerepének általános jelentése (helyzeti állapot);
– a pólusok között kialakult erőviszonyok központi tengelyének pozitív és negatív oldalai;
– az erőtér iránya (mozgási stádium);
– az értékelés minőségét nyújtó mozzanat, amelyben a potenciális érték társadalmilag valósággá és hatékonnyá válik;
– az adott mezőben létrehozott értékek általánosító foka az adott valóságalappal szemben, a valóság–elvonatkoztatás–gyakorlat hármas egységében.

Az erőtér mátrixszintjei tehát a következőképpen rendeződnek:

– a mezőpólusok, amelyek az adott erőtér különös jellemvonásait hordozzák, és ezáltal sajátos viszonyrendeket hoznak létre a közös valóság háttérpólusaival;
– az adott tér sajátos értékszerepe;
– értéktengelye;
– alapvető erőiránya;
– értékminősítő szerepe;
– értékáltalánosítás foka.

Valamennyi szint a mátrix természetéből adódóan egyidejűleg mutatja be a különböző erőterek értékteremtő és értékminősítő szerepét. Munkamátrixunkban a politikai, jogi, etikai, tudományos, filozófiai és vallási erőterek szerepelnek.

Röviden vázoljuk működésük mechanizmusát.

Politikai erőtér:

– a mező pólusfogalma: a hatalom;
– értékszerepe: a hatalom megvalósítása a demokrácia *versus* diktatúra kontrasztjában;
– értéktengelye az elnyomás–szabadság ellenértékei között húzodik;
– alapvető erőirányát történelmi megvalósulásában találjuk meg;
– értékminősítő szerepe a pártszellem jegyében érvényesül;
– az érték általánosított foka az eljövendő konkrét modellek előlegezésében található.

Jogi erőtér:

– a jogi mező pólusfogalma: a hatalom megtartása;
– értékszerepe a megtartást szolgáló egyetértés, amely a szabadság lehetősége és a tiltások kényszere közötti egyensúly biztosításában rejlik a jogoktól a kötelességekig és viszont;
– értéktengelyét a törvényesség–bitorlás ellentétei határozzák meg;

– alapvető erőiránya a történelmi megmaradás célját szolgálja;
– értékminősítése a törvénymondás kánonjainak az ellenőrzésére vonatkozik;
– értékáltalánosító foka a mező utólagosan elfogadott konkrét modelljeiben tükröződik.

Etikai erőtér:
– az erkölcsi mező pólusfogalma az együttélés;
– értékfunkcióját az egyén és a közösség viszonyának normatív önszabályozása révén az együttélés biztosítása határozza meg;
– értéktengelyét a jó és a rossz konfrontálódása szolgáltatja;
– alapvető erőiránya az erényesség, a méltányosság, a társadalmi együttélés megvalósítását célozza;
– értékminősítő szerepe az együttélés normatív vigyázásában rejlik;
– erőtere kanonikus, gyakorlati modelleket érvényesítő erőtér.

Tudományos erőtér:
– pólusfogalma a megismerés;
– értékszerepét a fizikai és humán világ felfedezésében és birtokba vételében játsza;
– értéktengelye az igaz és a hamis alternatíváira épül;
– alapvető erőiránya a megismerésre, a tudás megszerzésére vonatkozik;
– értékminősítése az intuíciók gyakorlati ellenőrzésében valósul meg;
– erőtere az egyetemesség részleges modelljeit dinamizálja.

Esztétikai-művészi erőtér:
– pólusfogalma az esztétikai-művészi eszmény;
– értékszerepét az emberi lét múltbeli-megidező, jeleni-megőrző, vagy jövőbeli-előlegező különös általánosítása hordozza, amely egyben közvetít a egyedi konkrét valós elemek és a távlati egyetemes eszmék viszonyrendjeiben;
– értéktengelye a szép és a rút feszültségében húzódik;
– alapiránya a valóság és az eszmény érzéki konfrontálódásait vigyázza az esztétikai-művészi tárgyak világában;
– értékminősítése a valóság–eszmény viszony művészi megérzékítésére vonatkozik;
– a különös általánosítás erőtere;

Filozófiai erőtér:
– pólusfogalma a totalitás;

– értékszerepe a mindenséget átfogó általánosítás érvényességében rejlik, amely az egyes, a különös és az egyetemes általánosító mozzanatok kitüntető transzcendálásában valósul meg;
– értéktengelye a bölcsesség *versus* balgaság ellentétére épül;
– erőiránya a világ megértésére alapozódik;
– értékminősítése a világ totális modelljének ellenőrzésében és állandó megújulásában rejlik;
– erőtere a totális-egyetemes modell hatékonyságának az erőtere.

Vallási erőtér:

– pólusfogalma a hit;
– értékfunkciója a transzcendenciák titokzatos megtapasztalásában mutakozik, hittől bizonyosságig;
– értéktengelyét a megváltás *contra* elkárhozás „vagy-vagy”-jai határolják;
– erőiránya a léttől a túlvilági létig terjedő irány;
– értékminősítése a transzcendáló minősítés: a világ fölötti kontrolt kontrollfölöttiséggel helyettesíti;
– erőterében transzcendens modellek hatnak.

Munkamátrixunk eszerint a következő táblázatban foglalható össze:

	Az erőtér	Az erőtér viszonypólusa a valósággal szemben	Az érték szerepe	Az értéktengely pozitív és negatív oldalai	Az erő iránya	Az értékelés minősége	Az általánosítás foka
		a	b	c	d	e	f
1	Politikai	hatalom	Megvalósítás	szabadság–elnyomás	megnyilvánulás	pártos	konkrétan egyetemes
2	Jogi	megtartás	Megerősítés	törvényesség–bitorlás	megőrzés	kanonikus	alkalmazott egyetemes
3	Erkölcsi	együttélés	Beleegyezés	jó–rossz	egyezmény	normatív	gyakorlati egyetemes
4	Tudományos	megismerés	Fejlődés	igaz–hamis	tudás	gyakorlati	részleges egyetemes
5	Esztétikai	eszmény	Érzékivétel	szép–rút	alkotás	művészi	különös
6	Filozófiai	totalitás	Humanizálás	bölcsesség–balgaság	a mindenség átfogása	dinamikus szemléleti	elvont egyetemes
7	Vallási	hit	Megtisztítás	megváltás–elkárhozás	titok	misztikus	transzcendens

SZAKIRODALOM

ADORNO, Theodor Wiesengrund
1985 *Wagner.* Budapest, Európa
1998 *A művészet és a művészetek.* Budapest, Helikon
ALTMANN, Günter
1982 *Musikalische Formenlehre.* Berlin, Volgseigener Verlag
ANGI István
1975 *Zene és esztétika.* Bukarest, Kriterion
1982 Polifónia és poliszémia. In: *Bartók-dolgozatok 1981.* Bukarest, Kriterion, 236–271.
1994 A csúcspontok esztétikuma J. S. Bach passióiban. In: *Iskolakultúra.* Budapest, 11–12., 2–18.
ARISZTOTELÉSZ
1942 *Nikomakhoszi etika.* Budapest, Pantheon
1969 *Poétika.* Bukarest, Irodalmi
1974 *Poétika.* Budapest, Magyar Helikon
AUBRI, Pierre
1908 *Cent motets du XIII-e siècle I–III.* Paris, Alcan
BAJOMI Lázár Endre (szerk.)
1968 *Szürrealizmus.* Budapest, Gondolat
BARTHA Dénes
1956 *Beethoven kilenc szimfóniája.* Budapest, Zeneműkiadó
BARTHES, Roland
1977 A retorikai elemzés. In: *Helikon.* 1977/1
BAUDELAIRE, Charles
1964 A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben. In: *Baudelaire válogatott művészeti írásai.* Budapest, Képzőművészeti Alap
BECKER, Johannes. R.
1963 Találkozásom Greco „Vihar Toledo fölött” c. képével. In: Uő: *A költészet hatalma.* Budapest, Gondolat
BERGSON, Henri
1968 *A nevetés.* Budapest, Gondolat
BLAGA, Lucian
1969 *Trilogia culturii.* Bucureşti, Minerva

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas
1970 Ars poetica. In: Kis Tamás (szerk.): *Esztétikai olvasókönyv.* Budapest, Kossuth, 44–48.
BOULEAU, Charles
1979 *Geometria secretă a picturilor.* Bucureşti, Meridiane
BÖHM László
1990 *Zenei műszótár.* Budapest, Editio Musica
BRANDI, Caesar
1985 *Teria generală a criticii.* Bucureşti, Univers
BREAZUL, George
1966 *Pagini din istoria muzicii româneşti.* Bucureşti, Muzicală
BRETTER György
1973 A gondolkodó következetessége, avagy D. D. Roşca filozófiájának egysége. In: Uő: *Párbeszéd a jelennel.* Bukarest, Kriterion, 197–225.
BROCKHAUS–RIEMANN
1984 *Zenei Lexikon II.* Budapest, Zeneműkiadó
CAMUS, Albert
1966 Sziszüphosz mítosza. In: Köpeczi Béla (szerk.): *Az egzisztencializmus.* Budapest, Gondolat, 340–346.
CASTIGLIONE László (szerk.)
1974 *A római művészet világa.* Budapest, Gondolat
CĂLINESCU, George
1965 Clasicism, romantism, baroc. In: Uő: *Impresii asupra literaturii spaniole.* Bucureşti, Editura pentru Literatura Universală
CUSANUS, Nicolaus
1962 *De coniecturis.* II/14. Verlag Karl Alber, Freiburg (München)
DARVAS Gábor
1978 *Zenei zseblexikon.* Budapest, Zeneműkiadó
1981 *Zene Bachtól napjainkig.* Budapest, Zeneműkiadó
DESSOIR, Max
1906 *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* Berlin
DIDEROT, Denis
1970 Értekezés a festőművészetről. In: Kis Tamás (szerk.): *Esztétikai olvasókönyv.* Budapest, Kossuth, 49–65.
DÜRRENMATT, Friedrich
1967 *Drámák.* Budapest, Európa
1969 *A bíró és a hóhér.* Bukarest, Ifjúsági

ELIADE, Mircea
1981 *Istoria credinţelor şi ideilor religioase* I. Bucureşti, Ştiinţifică şi Enciclopedică
ERDÉLYI László
1971 *Az ítélet dialektikus logikai elmélete.* Budapest, Akadémiai
ÉLUARD, Paul
1972 A szürrealizmus kivonatos szótára. In: Paul Éluard–André Breton (eds.): *A körülmények és a költészet.* Budapest, Gondolat
FISCHER, Ernst
1962 *A nélkülözhetetlen művészet.* Budapest, Gondolat
FRAZER, James George
1965 *Az aranyág.* Budapest, Gondolat
FRIEDENTHAL, Richard
1975 *Leonardo.* Életrajz képekben. Budapest, Gondolat
FOUCAULT, Michel
1966 *Les mots et les choses.* Une archéologie des sciences humaines. Paris, Gallimard
FRIEDRICH, Hugo
1969 *Structura liricii moderne.* Bucureşti, Editura pentru Literatura Universală
GASSET, José Ortega y
1972 *Velázquez. Goya.* Bucureşti, Meridiane
GILBERT–KUHN
1966 *Az esztétika története.* Budapest, Gondolat
GOETHE, Johann Wolfgang
1985 A természet egyszerű utánzása, modor, stílus. In: Pók Lajos (szerk.): *Goethe.* Irodalmi és művészeti írások. Budapest, Európa, 297–302.
HANSLICK, Eduard
1910 *Vom Musikalisch-Schönen.* Leipzig, Breitkopf und Hertel
HAUSER, Arnold
1980 *A művészet és irodalom társadalomtörténete I.* Budapest, Gondolat
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1950 *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai I.* A logika. Budapest, Akadémiai
1952 *Esztétika I.* Budapest, Akadémiai
1956 *Esztétikai előadások III.* Budapest, Akadémiai
1957 *A logika tudománya II.* Budapest, Akadémiai

1961 *A szellem fenomenológiája.* Budapest, Akadémiai
1980 *Esztétikai előadások.* Budapest, Akadémiai
HEISENBERG, W.
1977 *Paşi peste graniţe.* Bucureşti, Politică
HELLER Ágnes
1971 *A reneszánsz ember.* Budapest, Akadémiai
HORATIUS
1965 *Ars poetica.* A világirodalom ars poeticái. Budapest
HUGO, Victor
1965 Cromwell. Előszó. In: Horváth Károly (szerk.): *A romantika.* Budapest, Gondolat, 222–240.
HUIZINGA, Johan
1976 *A középkor alkonya.* Budapest, Magyar Helikon
JÓZSEF Attila
1977 Esztétikai töredékek. In: *József Attila művei II.* Budapest, Szépirodalmi
JUSTI, Carl
1980 *Diego Velázquez şi secolul său II.* Bucureşti, Meridiane
KANT, Immanuel
1913 *A tiszta ész kritikája.* Budapest, Franklin
1966 *Az ítélőerő kritikája.* Budapest, Akadémiai
KARDOS Tibor (szerk.)
1962 Isteni színjáték. In: Uő: *Dante összes művei.* Budapest, Magyar Helikon, 547–955.
KÁROLY Sándor
1970 *Általános és magyar jelentéstan.* Budapest, Akadémiai
KAYSER, Wolfgang
1957 *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Hamburg, Berna
KIERKEGAARD, Sören Aabye
1951 Über den Unterschied zwischen einen Genie und einem Apostel. In: Uő: *Einübung im Christentum.* Köln und Olten, Diedelrichs Verlag
1969 *Írásaiból.* Budapest, Gondolat
KIS Tamás
1970 *Esztétikai olvasókönyv.* Budapest, Kossuth
KURTH, Ernst
1930 *Musikpsychologie.* Berlin

* * *
1985 Kvarkmilliárdok egy zsákban. In: *Élet és Tudomány* 41.
LAJTA Edit
1964 *Az én múzeumom.* Greco, Velázquez, Goya. Nr. 6. Budapest, Képzőművészet Alap
LÉVEQUE, Jean-Charles
1860 *La Science de beau étudié dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire.* Paris, A. Durand
LÉVI-STRAUSS, Claude
1998 A mítoszok strukturális elemzése. In: Bóhay Antal–Vilcsek Béla: *A modern irodalomtudomány kialakulása.* Budapest, Osiris, 481–487.
LIICEANU, Gabriel
1975 *Tragicul, o fenomenologie a limitei şi depăşirii.* Bucureşti, Univers
LUCRETIUS CARUS, Titus
1957 *A dolgok természetéről.* Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó
LUKÁCS György
1957 *A különösség.* Budapest, Akadémiai
1965 *Az esztétikum sajátossága 1.* Budapest, Akadémiai
MÁCZA János
1970 *Esztétika és forradalom.* Budapest
MARCU, Florin–MANCEA, Constant
1978 *Dicţionar de neologisme.* Bucureşti
MARX, Karl
1962 *Gazdaságfilozófiai kéziratok.* Budapest, Kossuth
MARX, Karl–ENGELS, Friedrich
1972 *Művei 46/1.* Budapest, Kossuth
MÉREI Ferenc
1972 Kurt Lewin (1890–1947) In: Kurt Lewin: *A mezőelmélet a társadalomtudományban.* Budapest, Gondolat
MÉSZÁROS István
1955 *Szatíra és valóság.* Budapest, Szépirodalmi
MINCU, Marin
1983 *Semiotică literară italiană.* Bucureşti, Univers
MOHOLY-NAGY László–SCHLEMMER Oskar–MOLNÁR Farkas
1978 *A Bauhaus színháza.* Budapest, Corvina

MOUTSOPOULOS, Evanghelos
1960 *Le probleme du beau chez P. Vrailas-Arménis.* Aix-en-Provence, Ophrys
1976 *Categorii estetice.* Introducere la o axiologie a obiectului estetic. Bucureşti, Univers
NEISSER, Ulric
1904 *Megismerés és valóság.* Budapest, Gondolat
OGDEN, Charles Kay–RICHARDS, Ivor Armstrong
1973 Szimbólumtan. *Helikon* 2–3. 325–328.
OVSZJANNIKOV, Mihai Fedotovics–SZMIRNOVA, Z. V.
1963 *Ocserki isztorii eszteticseszkih ucsenij.* Moszkva
PÁNDI Marianne
1963 *Claudio Monteverdi.* Bucureşti, Muzicală
1972 *Hangversenykalauz I.* Zenekari művek. Budapest, Zeneműkiadó
* * *
1976 *Pedagógiai lexikon I.* Budapest, Akadémiai
PLATÓN
1984 *Platón összes művei.* Budapest, Európa
PROUST, Marcel
1967 *Az eltűnt idő nyomában II.* Bimbózó lányok árnyékában. Budapest, Európa
SAUSSURE, Ferdinand de
1967 *Bevezetés az általános nyelvészetbe.* Budapest, Gondolat
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph
1991 *A művészet filozófiája.* Budapest, Akadémiai
SCHILLER, Friedrich
1960 *Válogatott esztétikai írások.* Budapest, Magyar Helikon
1970 Levelek az ember esztétikai neveléséről. In: Kis Tamás (szerk.): *Esztétikai olvasókönyv.* Budapest, Kossuth, 98–115.
SCHLEGEL, August Wilhelm–SCHLEGEL, Friedrich
1980 *Válogatott esztétikai írások.* Budapest, Gondolat
SCHÖNBERG, Arnold
1971 *A zeneszerzés alapjai.* Budapest, Zeneműkiadó
SCHRÖDINGER, E.
1980 *Spirit şi materie.* Bucureşti, Politică
SCHWEITZER, Albert
1974 *Életem és gondolataim.* Budapest, Gondolat

SPINOZA, Baruch
1980 *Politikai tanulmány és levelezés.* Budapest. Akadémiai
STEINER, Georg
1971 *A tragédia halála.* Budapest, Európa
SZABÓ Helga
1988 Dal és költészet Wagner operájában. In: Uő: *Ének–zene 8.* Budapest, 16–26.
SZERDAHELYI István–ZOLTAI Dénes
1972 *Esztétikai kislexikon.* Budapest, Kossuth
SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin Szergejevics Alekszejev
1950 *A színész munkája.* Budapest, Gondolat
TARANGUL, Marin
1974 *Bosch.* Bucureşti
TATARKIEWICZ, Wladyslaw
1977 *Istoria esteticii.* Bucureşti, Meridiane
THOMSON, George
1950 *Aeschylus and Athens.* London, Lawrance and Wishart
TORRÓ Tibor
1982 *Kvantumfizika, művészet, filozófia.* Bukarest, Kriterion
TÓTH Dénes
1962 *Hangversenykalauz.* Budapest, Zeneműkiadó
VICO, Giambattista
1963 *Az új tudomány.* Budapest, Akadémiai
***
1978 *Világirodalmi lexikon V.* Budapest, Akadémiai, 891–892.
VITÁNYI Iván
1970 *A zenei szépség.* Budapest, Zeneműkiadó
WITTGENSTEIN, Ludwig
1963 *Logikai-filozófiai értekezés.* Budapest, Akadémiai
WORRINGER, Wilhelm
1970 *Abstracţie şi intropaţie.* Bucureşti, Univers
ZOLTAI Dénes
1964 *A zeneesztétika története I.* Budapest. Zeneműkiadó
1969 *A modern zene emberképe.* Budapest, Magvető
1969 *A zeneesztétika története I.* Ethosz és affectus. Budapest, Zeneműkiadó

A SAPIENTIA –
ERDÉLYI MAGYAR TUDOMÁNYEGYETEM JEGYZETEI

Megjelent:

BEGE ANTAL
Számelméleti feladatgyűjtemény. Marosvásárhely, Műszaki és Humán Tudományok Kar, Matematika-Informatika Tanszék, 2002.

BEGE ANTAL
Számelmélet. Bevezetés a számelméletbe. Marosvásárhely, Műszaki és Humán Tudományok Kar, Matematika-Informatika Tanszék. 2002.

VOFKORI LÁSZLÓ
Gazdasági földrajz. Csíkszereda, Csíkszeredai Kar, Gazdaságtan Tanszék. 2002.

TŐKÉS BÉLA–DÓNÁTH-NAGY GABRIELLA
Kémiai előadások és laboratóriumi gyakorlatok. Marosvásárhely, Műszaki és Humán Tudományok Kar, Gépészmérnöki Tanszék. 2002.

SZILÁGYI JÓZSEF
Mezőgazdasági termékek áruismerete. Csíkszereda, Csíkszeredai Kar, Gazdaságtan Tanszék. 2002.

IRIMIAŞ, GEORGE
Noţiuni de fonetică şi fonologie. Csíkszereda, Csíkszeredai Kar, Humán Tudományok Tanszék. 2002.

BALÁZS LAJOS
Folclor. Csíkszereda, Csíkszeredai Kar, Humán Tudományok Tanszék, 2003.

Előkészületben:

NAGY IMOLA KATALIN
A Practical Course in English. Marosvásárhely, Műszaki és Humán Tudományok Kar, Humán Tudományok Tanszék

A PARTIUMI KERESZTÉNY EGYETEM JEGYZETEI

Megjelent:

KOVÁCS BÉLA
Alkalmazott matematika a közgazdaságtanban. Lineáris algebra. Nagyvárad, Alkalmazott Tudományok Kar, Közgazdaságtan Tanszék, 2002.

HORVÁTH GIZELLA
A vitatechnika alapjai. Nagyvárad, Filozófia Tanszék. 2002.

Előkészületben:

PÉTER GYÖRGY
Makroökonómia. Feladatok. Nagyvárad, Közgazdaságtan Tanszék

Scientia Kiadó
400112 Kolozsvár (Cluj-Napoca)
Mátyás király (Matei Corvin) u. 4. sz.
Tel./fax: +40-264-593694
E-mail: kpi@kpi.sapientia.ro

Korrektúra:
M. Kovács Emma

Tördelés:
Lineart Kft.

Tipográfia:
Könczey Elemér

Készült a T3 Kiadó nyomdájában
300 példányban, 23,5 nyomdai ív terjedelemben
4000 Sepsiszentgyörgy (Sf. Gheorghe)
Sport u. 8/A., tel.: +40-267-351684
Felelős vezető: Bács Attila